(15)
996

ARTE PORTUGUEZA PRIMITIVA

O PINTOR NUNO GONÇALVES

POR

JOSÉ DE FIGUEIREDO.

Aristide, adai

CADA·UM·SEGUN-
DO·O·SEU·PODER

DO MESMO AUCTOR

Portugal na Exposição de Paris (critica d'arte e de factos), 1 vol. (esgotado).

O Legado Valmôr e a Reforma dos Serviços de Bellas-Artes (opiniões criticas), 1 vol. (esgotado).

Algumas Palavras sobre a Evolução da Arte em Portugal, 1 vol.

A APPARECER

A Vida e a Obra de Soares dos Reis.

Poemas e Phantasias.

EM PREPARAÇÃO

A Evolução da Arte em Portugal (1.ª parte).

A Pintura Portugueza no seculo XVIII.

LISBOA — Typ. do Annuario Commercial, Praça dos Restauradores, 27 — 1910

NUNO GONÇALVES

RETRATOS DE NUNO E JOHAM GONÇALVES (?) (Detalhe do painel do Infante)

Serie da «Adoração de S. Vicente»

(Museu do Patriarchado)

Arte portugueza primitiva

I

O Pintor Nuno Gonçalves

1450 - 1471

(Actividade artistica conhecida)

Tiraram-se d'esta edição dez exemplares em papel de Hollanda, numerados e rubricados pelo auctor.

ARY
OF TORONTO

ARTE PORTUGUEZA PRIMITIVA

O PINTOR
✠ NUNO GONÇALVES ✠

POR

JOSÉ DE FIGUEIREDO.

Aos meus Amigos, o

Conde dos Olivaes e de Penha Longa

e

Luciano Freire

Poucos quadros do seculo xv estarão tão completamente identificados, como os que constituem o objecto d'esta monographia: e poucos, tambem, terão a sua historia tão completamente esclarecida, e o seu auctor tão perto de nós pela affirmação do seu genio e do que se sabe da sua situação como pintor.

A historia artistica, até meiados do seculo xvi, é por toda a parte cheia de mysterio. O artista, vivendo em communidade nas officinas com os seus discipulos, visa á perfeição da obra d'arte e desconhece, por completo, os pruridos de notoriedade em que consome o melhor das suas forças a maioria dos artistas de hoje.

Ainda mesmo nos paizes neerlandezes, e já no começo do seculo xvi, são raros os que assignam os seus trabalhos, e, em muitas taboas, a rubrica é, não a marca do artista que os delineou, mas a da officina em que elles foram executados. O artista vive para a obra, não para o publico. E é essa a sua maior força. Não procura originalidade, mas perfeição; e, assim, acceita, dos que o antecederam, tudo o que lhe parece inultrapassavel. E então, na sua sinceridade, não mascara para illudir; copía o mais fielmente que póde. Mas, porque é sincero e o move exclusivamente o amor da sua arte, o artista opera juntamente com o artifice, e, se o genio o illumina, a obra, ainda cheia de reminiscencias das obras que o influiram, nem por isso deixa de revelar o seu poder e a sua individualidade.

N'estas condições, é relativamente facil, deante da obra de um d'esses artistas excepcionaes, dar-lhe o logar áparte, separando-a das outras que

vieram á luz do dia no mesmo momento historico. Mas, o que é já mais difficil, é dar-lhe um nome, rubrical-a, marcando-a como d'este ou d'aquelle artista.

E, se esta difficuldade é grande lá fóra, com os artistas flamengos ou italianos, onde os registos artisticos tinham uma maior antiguidade e são mais conhecidos, ella augmenta e torna-se quasi insuperavel em Portugal, onde essa organisação foi mais tardia, e onde, sobretudo, com os desastres e as depredações, os archivos soffreram muitissimo.

O acaso protegeu, porém, as taboas de S. Vicente. E, assim, os elementos amontoados pela tenacidade de alguns investigadores, como os srs. Sousa Viterbo, Visconde de Castilho e Costa Lobo, juntos aos que a nossa iniciativa veio trazer a lume, permittiram-nos constituir uma documentação, que marca, não só a epocha das taboas, mas ainda o nome do seu auctor, o seu destino e ainda a sua historia atravez dos seculos, desde que o artista, depois de as ter acabado, as retocou e rubricou Sabe-se quasi tudo, e, se se ignora o anno certo em que foram principiadas e aquelle em que foram terminadas, um e outro são presumiveis, com relativa exactidão. E, em compensação, póde dizer-se quando foram vandalisadas, acompanhando-as, quasi par e passo, desde que Nuno Gonçalves as deixou na capella de S. Vicente até que, com Luciano Freire, as fomos buscar, ha quasi um anno, aos corredores dos Paços do Patriarcha.

A importancia artistica da restituição ao seu estado primitivo d'estas taboas é enorme para a historia da arte portugueza e para a historia da arte em geral. Nuno Gonçalves é um nome que marca um estadio na historia da arte de todos os tempos. Mas, das consequencias artisticas que o caso de Nuno Gonçalves envolve, occupar-nos-hemos na segunda parte da nossa monographia. Por agora, queremos, embora ligeiramente, dizer o que as taboas de Nuno Gonçalves representam, historicamente. Nuno

Gonçalves, sem ter essa preoccupação, tambem fez historia, e a sua historia, em que não entrou a lisonja, veneno subtil que era de então, como, de resto, de todos os tempos, não confirma por completo o que até aqui se sabia da epocha. Em parte, desvia-se da tradição. Vejamos como.

Com a victoria de D. João I e a derrota de Castella, com que se tinha bandeado a maior parte dos primogenitos da velha nobreza do reino, constituiu-se, por assim dizer, uma nova sociedade, em que, com a parte fiel da nobreza da dynastia de Borgonha, occuparam os primeiros logares muitos dos que, até ahi, viviam obscuramente a vida burgueza ou popular, a cujo meio pertenciam.

E esse facto trouxe um deslumbramento, para que concorreram mais as conquistas africanas e as descobertas que os «homens do infante» iam, successivamente, fazendo. Despertaram assim, largamente, as ambições, desenhando-se, nitidamente, esse perigo, já entrevisto por Fernão Lopes, ao alcunhar os portuguezes da capital de «desvairadas gentes».

Foi um tohu-bohu, uma confusão, a precipitação cega de todos para a côrte, na unica idéa de se afidalgarem e de, com um cargo official, satisfazerem assim, conjunctamente, a sua ambição da gloria e das riquezas. E a desordem era já tão grande no começo do seculo XV, que, a ella e ao perigo que representava, se refere, mais d'uma vez, de Flandres, a seu irmão D. Duarte, o Infante D. Pedro. É esta, pelo menos, a impressão colhida das chronicas da epocha e, nomeadamente, da correspondencia do martyr de Alfarrobeira.

Mas a missão do estadista e ainda a do chronista, procurando relatar o que se passa na sociedade que o cerca, não póde ser a da impassibilidade bronzea, prégada pelo orador romano. Em face dos acontecimentos que, deante de si, se vão desenrolando, o historiador, adivinhando o que os factos de hoje produzirão ámanhã, sonda o horizonte, e, se elle lhe apparece carregado de negras côres, sem querer, mistura, na

paleta com que traça o que vae vendo no presente, os tons com que se lhe antolha já o quadro do futuro. Foi este sempre o perigo do documento escripto, em que o raciocinio do philosopho se envolve, fatalmente, no analysmo mais ou menos revoltado do observador.

O artista plastico, não. Sacerdote inflexivel de uma religião, que, mais do que nunca, n'essa epocha lhe apparecia na sua maior integridade, com o amor do realismo, o pintor, como o esculptor, ao que visava então era a reproduzir o que se apresentava á sua retina como digno d'esse esforço, sem querer saber do que seria ámanhã essa mesma sociedade, que o interessava hoje. As locubrações do futuro, quando muito, podiam influir na sua maneira de ser ou sentir, e, por momentos, fazer abrir n'um sorriso a sua paleta, ou embacial-a das lagrimas que porventura lhe bailassem nos olhos. Mas, entregue ao trabalho de traducção fiel dos seus modelos, isso mesmo seria para elle um incidente passageiro, apaixonado, como sempre estaria, em fixar, com o pincel ou com o escopro, a realidade viva que se agitava deante da sua pupilla.

Os quadros de S. Vicente são d'isso mais uma frisante prova. O «vicio da basofia» é já apontado pelo Infante D. Pedro como a determinante da preoccupação de se afidalgar que teem os portuguezes de então, e, no seu receio do que será para nós o dia de ámanhã, n'esta ancia de parecermos o que não somos e de não nos contentarmos com a nossa solida e segura mediania, o Infante D. Pedro, referindo-se a Ceuta, com cuja conservação não concorda, conta que, «em Inglaterra e Flandres, no que se fallava, não era já na boa fama e na honra da conquista, mas sim na grande indiscrição que ha em a manterem, com tão grande perda e destruição da terra». Mas o pintor de S. Vicente, alheio a tudo, sem querer saber d'essa transformação que se vae insensivelmente operando e que ha de, com a gloria do fim do seculo XV e começo do seculo XVI, levar-nos á ruina do ultimo terço d'esse seculo, dá-nos, nas suas taboas, a sociedade

de então tal qual elle a via ainda, pelo menos na apparencia, sadia e forte do ar largo dos plainos de Aljubarrota, onde os homens de Basto e Traz-os-Montes, antes de depararem com a civilisação requintada de Ceuta, tinham sido o melhor esteio da dynastia incipiente de Aviz.

Pescadores do sul, com a sua gorra de córte vagamante levantino, e maritimos do norte, com o seu caracteristico carapuço e typico gabão de briche, surgem-nos, hombro com hombro, com os rudes homens de armas e com os clerigos e monges, ao alcance da mão de Reis e de Principes.

É toda a sociedade ligada no mesmo impulso, na adoração do Santo seu patrono, unida tal qual o fôra algumas decadas antes no mesmo são esforço, quando da tentativa arrogante do velho e poderoso leão de Castella.

O Infante D. Henrique tambem nos surge um pouco differente do que a historia consagra. Não é o homem implacavel, de feições duras, quasi incapaz de um sorriso, que todos os chronistas, desde Azurara a Oliveira Martins, nos dão. As feições condizem, é certo, com os retratos que d'elle nos fizeram antigos e modernos. E, assim, o tom da pelle é moreno, d'um moreno sujo, queimado, pois, como diz o auctor da *Chronica do descobrimento e conquista de Guiné*, «a côr de natureza branca, mais polla continuação do trabalho, per tempo tornara d'outra forma». Mas, de par com isto e com o violento dos traços fisionomicos, ha, na sua mascara, um espiritualismo, que, illuminando-a suavemente, lhe quebra as arestas, ainda as mais duras.

O retrato que acompanha a chronica de Azurara (1), sendo anterior a

---

(1) Para nós, este retrato devia ter sido illuminado por Joham Gonçalves, que foi o scriba que trasladou a *Chronica do descobrimento e conquista de Guiné*. E, por motivos que adeante diremos, este artista deve não só ser o mesmo a que o sr. Sousa Viterbo se refere, a pag. 87 da 1.ª serie da sua *Noticia de alguns pintores*, com o nome de João Gonçalves 1.º, mas ainda, probabilissimamente, o collaborador e irmão de Nuno Gonçalves.

este (o Infante deve ter ahi menos uns bons dez annos) e, portanto, não podendo ter sido copiado dos paineis de S. Vicente, é, em todo o caso, identico. Sómente, ou porque o artista se deixasse influenciar pela narração da chronica a que elle se destinava, ou devido á propria insufficiencia do illuminador, que via principalmente os contornos e não os planos e que tinha uma visão pouco limpida da côr, aquelle retrato coaduna-se mais com o Infante bisonho, quasi feroz, da lenda.

No resto, a analogia dos dois é perfeita. O Infante D. Henrique, como n'aquelle, é tambem aqui apresentado vestido de luto, envergando, sob uma especie de garnacha negra, uma opa roxa, roçagante. O cabello tem o mesmo córte que apresenta na illuminura da chronica, e a cabeça está egualmente coberta com uma grande gorra, de cuja copa pendem as pontas extensissimas do laço que a envolve. Simplesmente, o tom d'esta gorra e da fita não é preto, mas castanho escuro, e ambas d'um tecido baço e felpudo, probabilissimamente identicas á gorra e fita que o Infante, segundo Ruy de Pina (1), levava quando da trasladação e exequias do Infante D. Pedro, em 1455. De resto, ainda como na illuminura de Azurara, o Infante é tambem aqui representado sem insignias, o que é commum aos demais personagens retratados por Nuno Gonçalves.

Mas não é, sómente, sobre o caracter do solitario de Sagres que Nuno Gonçalves nos vem dizer alguma coisa de novo. Fiel observador do modelo e nada perdendo do que a sua retina aguçadissima ia descobrindo, Nuno Gonçalves não descura um só detalhe das mascaras que ia passando

---

(1) «E o cargo principal da trallaçam e acompanhamento da dita ossada, ficou ao Ifante Dom Anrique, o qual vistido nam de doo preto, mas d'aluz escuro, etc.» *(Chronica de D. Affonso V,* cap. CXXXVII).

Dava-se o nome de *aluz*, segundo Viterbo *(Elucidario)*, a pelles pintadas ou a um panno felpudo.

NUNO GONÇALVES

RETRATO DO INFANTE D. HENRIQUE (Detalhe do painel do Infante)

Serie da «Adoração de S. Vicente»

Museu do Patriarcado

ás taboas. Realisa assim, não por impressão, mas por exacta e directa visão. E o Infante, que, no dizer dos chronistas, «nem sempre era muito cuidadoso da sua pessoa», como é proprio de quem, pisando este mundo, trazia o espirito preso a altissimas locubrações, é retratado pelo pintor com a barba de alguns dias, como aconteceu de a ter quando ao artista se proporcionou o ensejo de o retratar. E este caso não é isolado nas taboas. Dá-se o mesmo com o conego que poisa á direita do Arcebispo, n'um dos outros paineis, e que, como D. Henrique, é tambem dado com a barba já um pouco crescida.

Descendente de degenerados, e elle decerto tambem soffrendo do mesmo mal (como, tão superiormente, foi fixado por Manuel Bento de Sousa e Julio Dantas), o Infante surge-nos, portanto, por esta fórma, mais logico com a sua ancestralidade, revelando-se-nos com este caracter, que a tradição dos chronistas tinha obliterado.

Os pellos da barba, visiveis mesmo a olho nu para quem tiver boa vista, são fortes e ralos (1); irrompem-lhe apenas de junto ao rebordo inferior do seu maxillar saliente de voluntarioso. O Infante era, pois, quasi um imberbe e o seu presumido retrato (esculpido), mandado collocar por El-Rei D. Manoel na porta lateral da egreja dos Jeronymos, não passa assim d'uma fantasia do esculptor que o cinzelou.

E, mais uma vez tambem, fica averiguado que, se «a historia é a bocca do passado e a arte são os seus olhos», estes são, consequentemente, um elemento mais seguro para a sua interpretação; tão certo é que, se a bocca quasi sempre mente, os olhos, geralmente, dizem a verdade.

---

(1) Segundo Ruy de Pina *(Chronica de D. Duarte,* cap. III), este rei «tynha pouca barba».

PARTE PRIMEIRA

«e pois estes dois Escritores, que ambos forão quasi deste tèmpo, differem entre si, que fará quem de tão longe ha de hir buscar as cousas, que quer tratar na verdade?»

(Damião de Goes: *Chronica do Serenissimo Principe D. João*, cap. II)

I

Foram os illustres artistas Columbano e sua ex.ma irmã, a sr.a D. Maria Augusta Bordallo, e ainda o sr. Alberto Henriques d'Oliveira, os primeiros que, modernamente, segundo pude apurar, viram, com olhos esclarecidos, os quadros de S. Vicente. Depararam com elles casualmente, n'uma visita que, na primavera de 1882, fizeram ao Paço do Patriarcha. As taboas eram então *utilisadas* pelos operarios que, n'essa epocha, andavam a trabalhar no vasto casarão, e os tres visitantes, se as não puderam examinar cuidadosamente e dar-lhes, portanto, todo o valor que mereciam, viram, entretanto, logo, que tinham direito a mais carinhosos cuidados, insurgindo-se por isso contra o vandalismo que o seu *aproveitamento* representava.

O protesto deu resultado? Parece que sim, pois, pouco tempo depois, tendo tomado posse do patriarchado o sr. D. José Netto, o secretario do novo Patriarcha foi encontral-as já, de mistura com muitos outros quadros, n'uma casa escura do primeiro andar (1).

Com o seu amor pelas coisas d'arte, monsenhor Elviro dos Santos, era este o novo secretario, ao deparar com todos esses quadros, mandou limpal-os do pó e dispol-os pelos corredores, garantindo assim, relativamente, a sua conservação. Certamente que o local, que então coube aos quadros de S. Vicente, não era o ideal. O sol e o vento não lhes faltaram

(1) *Diario de Noticias* de 3 de outubro de 1905

com a sua assistencia pouco benevola; mas, o perigo do seu descaminho, esse, quasi desapparecia, ao mesmo tempo que se tornava facil o seu exame.

Dos nossos eruditos, o primeiro que ali os viu foi o sr. Visconde de Castilho, que, como Columbano, reconheceu logo, n'uma das mascaras, a do solitario de Sagres. Depois, a este visitante seguiram-se outros, e, entre elles, Julio Mardel, que, amigo do então Arcebispo de Mitylene, mais d'uma vez encareceu os paineis a este prelado. Mas, se não ha duvida que todos consagraram o seu valor, o que é certo, comtudo, é que só em 1895 essas taboas mereceram a attenção da critica (1), tornando-se assim do conhecimento geral, com vantagem para a sua integridade e analyse. Coube essa honrosa tarefa ao sr. Joaquim de Vasconcellos, que as viu pela primeira vez n'uma visita que, na companhia dos srs. Ramalho Ortigão e José Queiroz, fez, em 20 de julho d'esse anno, á Egreja e Paço de S. Vicente.

Joaquim de Vasconcellos conta, nos seus artigos para *O Commercio do Porto,* como foi feita essa *descoberta;* e nós, que conhecemos o enthusiasmo d'estes nossos amigos pelas coisas d'arte, e, em especial, por todas as que sejam uma affirmação do genio nacional, reconstituimos *in mente* o enthusiasmo de Ramalho Ortigão, Joaquim de Vasconcellos e José Queiroz, ao depararem com essas admiraveis reliquias do seculo XV.

A mascara do Infante D. Henrique, mais que o aspecto geral das taboas, permittiu aos tres escriptores d'arte marcarem logo uma epocha approximada a essas taboas. Mas o sr. Joaquim de Vasconcellos não se contentou com isso. Tentou desvendar o mysterio; e, com esse intuito, voltou, no dia immediato, de manhã cedo, a S. Vicente, a estudal-as mais cuidadosamente.

Foram as impressões que, n'esse estudo, colheu, que lhe deram elementos para os dois artigos a que acima nos referimos e que sahiram,

---

(1) Annos depois de terem apparecido a publico os artigos do sr. Joaquim de Vasconcellos, os academicos srs. José Velloso Salgado e D. José Pessanha chamaram a attenção da Academia Real de Bellas-Artes de Lisboa para as taboas de S. Vicente, fazendo varias propostas, tendentes a melhorar a sua collocação. Mas essas propostas, por motivos de força maior, não tiveram seguimento.

n'aquelle diario portuense, a 27 e 28 de julho de 1895, isto é, poucos dias depois do encontro das taboas.

Alguma coisa apurou mais, n'este segundo e mais cuidadoso exame, o illustre archeologo. Convenceu-se de que as pinturas eram de procedencia portugueza e fez assim *amende honrable* ao que, mais d'uma vez, tinha dito sobre a não existencia, em Portugal, de paineis nacionaes do seculo XV, e identificou ainda personagens, como D. Affonso V, sua mulher, a rainha D. Izabel, os condes de Barcellos e Arrayolos, chamando egualmente a attenção para a estrella vermelha, de dez pontas, que ornava o peito do personagem que, de livro aberto, se ajoelha n'uma das taboas mais pequenas, por detraz do velho personagem, que, de amplo manto vermelho, segura a reliquia do Santo. Aquella figura, para o sr. Vasconcellos, era um judeu, embora o numero de pontas da estrella não correspondesse, como muito bem accentuou, ás que as Ordenações Affonsinas, então em vigor, mandavam trazer «acima da bocca do estomago», na roupa que vestiam os sectarios de Moysés. Segundo as referidas Ordenações, esses signaes são de seis pontas.

Isto foi, do que o sr. Vasconcellos apurou, aquillo que, a nosso vêr, fica de pé, o que tudo se limita á identificação de alguns dos personagens representados pelo pintor.

Sobre a procedencia das taboas e o seu auctor, o sr. Joaquim de Vasconcellos formulou apenas a hypothese de provirem de um paço regio, talvez da Alcaçova, e de serem devidas ao pincel de um dos muitos portuguezes que acompanharam a duqueza de Borgonha, filha de D. João I, a Flandres, e lá estudaram esta e outras artes.

Não tendo nunca o sr. Joaquim de Vasconcellos feito o estudo completo que, sobre as mesmas taboas, promettia, no final do seu segundo artigo, estava, pois, a questão n'este pé, quando, ha cinco annos, iniciámos os nossos trabalhos sobre os primitivos portuguezes.

Examinámos então, pela primeira vez, esses quadros e logo vimos que o sr. Joaquim de Vasconcellos, de certo por quaesquer razões de momento, não tinha visto bem as taboas de S. Vicente. As taboas não eram

na realidade *quatro*, como o sr. Vasconcellos dizia, mas *seis*. Duas das descriptas pelo sr. Vasconcellos, uma com o titulo de «quadro dos clerigos» e a outra com o titulo de «quadro dos pescadores», não eram senão a juncção de quatro taboas mais pequenas, provavelmente as quatro meias portas correspondentes ás duas taboas maiores, a que o sr. Vasconcellos dá, respectivamente, os titulos de «quadro do Principe» e «quadro dos cavalleiros».

Tambem nos convencemos de que o sr. Vasconcellos se tinha enganado com a figura central d'estas duas ultimas taboas, que, em seu entender, representava o Rei D. Duarte, na figura do Santo seu padrinho, Rei de Inglaterra. Contra o que affirmou este escriptor, nem essa figura «veste como principe, traje de côrte á moda flamenga (como todos os fidalgos no quadro)», pois, examinando-a attentamente, vimos que vestia uma ampla dalmatica de brocado, pendendo-lhe, do braço esquerdo, um manipulo do mesmo tecido e exhibindo ainda, quasi junto aos pés, sobre a parte inferior da alva, um quadrado d'aquelle estofo, o que era bastante para a indicar como um diacono (1), não podendo por isso representar

---

(1) Primitivamente, a «estola», usada, em Roma, por homens e mulheres, era uma ampla tunica de mangas, aberta adeante por completo, e que se vestia sobre a tunica de linho. A orla da abertura era guarnecida de ricos bordados que cercavam o pescoço e desciam até aos pés. A guarnição chamava-se *orarium*.

Mais tarde, com o uso da dalmatica, a «estola» ficou apenas reduzida á guarnição, que, de começo, era muito longa, sendo depois reduzida pouco e pouco ás pequenas dimensões que tem hoje. E isto fez com que, quando se começou a fazer essa transformação, se collocasse na «alva», abaixo da fimbria da «dalmatica», um pouco de tecido egual ao d'aquella veste. Este, em fórma de quadrado, representava a antiga estola e servia, por isso, de distinctivo do diaconato. No mais, os diaconos quasi se confundem com os subdiaconos, pois o «manipulo» é commum ás duas dignidades e a «tunicella» d'estes, embora não seja exactamente egual, parece-se muito com a «dalmatica» que usam aquelles.

Este vestigio da antiga estola usou-se muito na edade média e ainda durante todo o seculo XV, obliterando-se depois esta tradição, que, actualmente, só se mantem nos paramentos roxos. No vestiario da Sé de Lisboa, ainda existe um paramento d'esta côr, com «manguitos» para os punhos e quadrados de tecido egual para serem collocados, na alva, inferiormente á extremidade da dalmatica. E o S. Vicente do «Livro de Horas» de El-Rei D. Duarte, cuja reproducção acompanha esta monographia, exhibe-o exactamente como o exhibe o S. Vicente das taboas do Patriarchado, o que é a prova maxima que podiamos apresentar.

N'esta illuminura, o Santo é tambem representado com um livro, como nas taboas da Sé.

NUNO GONCALVES

PAINEL DO INFANTE (Estado anterior ao tratamento)

Serie da «Adoração de S. Vicente»

Santo Eduardo, nem correspondia aos traços physionomicos de D. Duarte. Os cabellos do Santo representado nas taboas são ondulados e o rosto liso, ao passo que aquelle nosso monarcha, segundo conta Ruy de Pina, na sua chronica d'este rei, tinha «os cabellos corredios» e o rosto «algum tanto enverrugado»; sem contar que a figura em questão é a d'um homem de menos de vinte annos e D. Duarte morreu de quarenta e seis, e o que era natural é que assim tivesse sido representado.

Para mais, sendo todas as figuras accentuadamente caracterisadas, essa, tanto quanto se podia ajuizar atravez da transparencia das camadas de tinta com que a tinham repintado, era uma figura sem caracter, evidentemente feita de cór, e isto era tanto mais sensivel no contraste que, n'esse ponto, offerecia com as demais que a rodeiavam. Essa figura não podia deixar, portanto, de ser uma figura exclusivamente liturgica, isto é, uma imagem de Santo, mas tradicional. Foi este o primeiro clarão que nos serviu de ponto de partida ás conjecturas que deviam levar-nos á identificação e authenticação dos quadros.

Um exame completo das taboas convenceu-nos ainda de que o sr. Vasconcellos cahira em todos estes erros por não ter descoberto que ellas, na sua quasi totalidade, estavam repintadas. Mesmo limpas de pó, trabalho a que logo, cuidadosamente, procedemos, a tinta apresentava um tom sujo, ordinario, bem longe da finura e transparencia que caracterisa as tintas da epocha, e o vandalismo era mais evidente olhando os quadros de travez. Os empastamentos eram então facilmente visiveis, contrariando a affirmação da tenuidade das tintas que, no dizer do sr. Joaquim de Vasconcellos, dir-se-hiam *sopradas,* tão tenue era, em geral (no seu entender), a camada que cobria as taboas, sempre que o nu era representado, nas mãos e no rosto dos personagens.

As unicas cabeças que não tinham sido repintadas eram as dos dois monges que occupam o segundo e o terceiro plano do «painel dos frades». Mas só estas tinham escapado. As mãos d'essas personagens tinham tambem sido victimas das furias dos retocadores.

Depois, a não ser essas duas mascaras, nenhuma das outras, nem ainda as mãos, apresentavam a dureza especial da pintura da epocha, e

nem um só dos pannejamentos offerecia as pregas caracteristicas do estylo gothico, com quebras hirtas e duras.

O remedio, portanto, era um só: conseguir a sua limpeza. Só depois as taboas poderiam ser julgadas com segurança, e então tambem se encontraria, certamente, por debaixo da cruz vermelha de dez pontas, que tão justamente intrigava o illustre archeologo portuense, a authentica e primitiva de seis pontas, pois não era crivel um engano d'essa natureza.

Depois d'esta visita a S. Vicente, repetidas vezes lá voltamos. Na immediata, acompanhava-nos o sr. Gabriel Pereira, que já tinha examinado as taboas anteriormente a nós, embora o tivesse feito superficialmente, por não dispôr d'uma escada para um exame mais completo e seguro. Communicámos-lhe o nosso modo de vêr e elle concordou em absoluto comnosco, e do mesmo parecer foi Julio Mardel, que é, dos contemporaneos, um dos que, de mais longa data, as conhece, embora nunca tivesse tido occasião de as estudar demoradamente.

Isto deu-nos coragem. Uma coisa, porém, nos fazia medo. Quem havia de fazer a limpeza das taboas? a quem incumbir esse difficilimo e delicadissimo encargo?

Contra o que é corrente, não ha operação mais grave do que a limpeza d'um quadro. Mal feita, a obra d'arte pode considerar-se perdida. E assim diz algures, muito justamente, um grande technico francez que o mal dos repintadores é nullo, comparado com o que causam os que, sem competencia para isso, se propõem restituir ao estado primitivo as pinturas alteradas com retoques posteriores. O segundo mal tem remedio; o primeiro não; pois, emquanto um technico habil póde eliminar o que foi accrescentado, o que não póde, de fórma alguma, é restituir-lhe o que as lavagens inconscientes lhe arrancaram. E este perigo é, sobretudo, grande nas obras dos pintores primitivos, por causa dos seus processos especialissimos. Pintando quasi só pela apposição de successivas velaturas, as ultimas, que são as que marcam definitivamente a obra d'arte, desapparecerão, desde que o technico não respeite as primeiras camadas de verniz a que ellas adherem. De contrario, perder-se-hão essas velaturas e

a *patine*, retoque maravilhosamente suggestivo, de que guarda o segredo esse artista supremo, que se chama o Tempo.

Ora, a manutenção do essencial equilibrio, para que a expurgação não attinja senão o que é necessario attingir, não é para todos. Exige conhecimentos especiaes e uma segurança que raros conseguem.

Esta era, portanto, para nós, a maior difficuldade. As outras não nos mettiam medo. Com o enthusiasmo que nos animava, tinhamos, de antemão, a certeza de que venceriamos todos os obstaculos e obteriamos, com o dinheiro indispensavel, a auctorisação necessaria, — mettendo, é claro, n'isso, a Academia, para garantia official de que as taboas nada perderiam. Mas como solicitar a intervenção do corpo academico para tal fim, e tomar a grande responsabilidade da iniciativa, sem um technico experimentado, de grande confiança, que tomasse conta da tarefa, tanto mais que o seu trabalho não teria nunca a compensação que elle merecia?

Foi n'esta altura que soubemos do tratamento magistral que Luciano Freire acabára de fazer a alguns quadros do Museu Nacional de Bellas Artes. Fômos vêl-os, e sahimos, de lá, convencidos de que a grande difficuldade estava vencida, desde que o illustre professor tomasse conta das taboas. Esta foi a parte mais facil. Luciano Freire acceitou o encargo e acceitou-o sem condições. Mesmo, se o nosso illustre amigo e collega Conde dos Olivaes e de Penha Longa, com a sua grande generosidade e amor da arte (1), não tivesse accedido ao pedido que lhe fizemos para custear as despezas mais essenciaes com a limpeza dos quadros e o seu emmolduramento, o que ainda ascendeu a algumas centenas de mil réis, Freire teria feito o tratamento aos quadros. Teriamos assim realisado, com dispendio de dinheiro, um trabalho que, pelo que respeita a Luciano Freire, só seria pago com alguns contos de réis, e pelo qual, póde dizer-se, nada recebeu.

O seu grande amor pela arte sobreleva n'elle a qualquer interesse.

---

(1) São já grandes os serviços prestados á arte nacional pelo sr. Conde dos Olivaes e de Penha Longa, tendo sido, por isso, ha tres annos, o illustre titular, que é um verdadeiro erudito da especialidade, votado, por acclamação, academico honorario da Academia Real de Bellas-Artes de Lisboa.

Entretanto, o problema da identificação das taboas não nos abandonava. A hypothese de a figura central ser S. Vicente e os quadros, portanto, terem pertencido á Sé parecia-nos cada vez mais plausivel. A coincidencia de ser o Santo, n'ellas representado, martyr e diacono (1) e a sua procedencia provavel eram razões bastantes para a naturalidade da nossa supposição, mas nem os corvos appareciam, nem o Santo ostentava a palma com que vulgarmente é representado. Começámos então a lêr tudo o que se referia á epocha e, sobretudo, a precisar recordações de leituras já anteriormente feitas. E, se referencias como as do cardeal Saraiva, na sua Memoria sobre a Batalha, por momentos nos fizeram pensar na hypothese de os quadros procederem da egreja de Nossa Senhora da Victoria, tendo ornado a capella de D. Fernando, e sendo, portanto, o Santo das taboas o Infante D. Fernando, essa hypothese, depressa a abandonámos, por impossivel. Na Batalha, ainda existe um resto das velhas pinturas, e, comquanto da epocha, essas pinturas, de proporções muito mais diminutas (2), são de mão bem differente das de S. Vicente, sem contar que o facto do manipulo ostentado pela figura central dos dois paineis de maiores dimensões se oppunha a isso. Eliminadas as varias hypotheses, como a de tambem poderem proceder as taboas das Escolas Geraes, fundadas pelo Infante D. Henrique, ficou só de pé a de serem os quadros antigo ornamento da Sé de Lisboa. E, approximando tudo o que, sobre os velhos

---

(1) *Flos Sanctorum.*

(2) O retabulo, a que se refere o Cardeal Saraiva (pag. 322, vol. 1.º), ainda existe na Batalha. E' um triptyco e faz parte da collecção guardada no velho refeitorio do mosteiro. O estado de ruina em que se encontra é, porém, grande, o que é lamentavel, pois, embora a pintura não seja de grande valor artistico, tem, entretanto, valia, como documento da epocha.

Das tres taboas, a que está em melhor estado é a central. N'ella, vê-se, sobre um fundo, estofado a oiro e vermelho, o Infante D. Fernando, de pé. Foi retratado de frente, com uma gorra preta na cabeça e as mãos pendentes. As barbas, longas e vagamente grisalhas. As duas portas dividem-se em dois ediculos, não entalhados, mas de figuração pictural, vendo-se, no ediculo superior da porta direita, uma masmorra, em cujo pavimento jaz estendido o corpo do Infante. Deve represental-o no momento da morte, porque, superiormente, destaca-se, n'um nimbo de raios luzentes, a Virgem. No ediculo inferior, apenas se vêem, n'um fundo ingenuo de paisagem, as cabeças de duas figuras, orando. E, se é só isto o que se vê n'esta parte da porta direita, — na outra

NUNO GONÇALVES

PAINEL DO ARCEBISPO (Estado anterior ao tratamento)

Serie da «Adoração de S. Vicente»

quadros, cujo paradeiro se ignorava, diziam Francisco de Hollanda, Taborda, Raczynski, e, sobretudo, o que, de varias chronicas, tinha trasladado para a sua *Lisboa Antiga* o sr. Visconde de Castilho, *convencemo-nos por completo de que os quadros chamados de S. Vicente, por existirem em S. Vicente de Fóra, eram, na realidade, os quadros de S. Vicente, isto é, os quadros pintados para o altar ou capella de S. Vicente, da Sé de Lisboa*. Restava só ver se, limpas as taboas e restituidas ao seu estado primitivo, ellas não contradiriam esta supposição. Os seus detalhes, agora invisiveis sob a espessa camada de tintas e vernizes que lhes tinham sido posteriormente applicados, diriam se tinhamos razão. E, secretamente, comnosco mesmo, embora com pouca confiança n'essa hypothese, por serem raros os pintores que assignavam as suas obras n'essa epocha, nós pensavamos se alguma assignatura ou rubrica surgiria, que viesse, completamente, authenticar, para o seu presumido auctor, essa joia da nossa arte primitiva.

Tendo, em maio de 1909, communicado em carta, á Academia Real das Bellas-Artes, o proposito, em que o sr. Conde dos Olivaes e de Penha Longa estava, de auxiliar, monetariamente, o tratamento dos quadros e a

---

quasi nada se lobriga. Em todo esse painel, que, como o outro, se dividia em dois ediculos, apenas se descobre parte de duas cabeças humanas e a cabeça de um cavallo.

E, embora o illustre prelado não tivesse accentuado bem o facto, eram, pelo menos, quatro, e não um só, os retabulos pintados no seculo XV para a «capella do fundador», correspondendo aos quatro tumulos dos filhos de D. João I ali sepultados: D. Pedro, D. Henrique, D. João e D. Fernando. Ornavam estes paineis os quatro altares que ficavam contra os pés das figuras jacentes do Mestre d'Aviz e de D. Philippa, nos vãos dos arcos, que ainda ahi se vêem. E, segundo Frei Luiz de Sousa, que os descreve no cap. XV do liv. VI da sua *Historia de S. Domingos*, estes retabulos eram «pequenos segundo o sitio, e de pintura antiga, mas perfeita».

Diz ainda o Cardeal Saraiva que aquelle retabulo não era o primitivo, existindo este ainda, na Batalha, em 1805. E' possivel que assim seja; mas o triptyco ainda hoje ali conservado é, indiscutivelmente, da epocha, o que torna pouco verosimil a affirmação do Cardeal Saraiva, embora, na verdade, a esta pintura não caibam muito bem os elogios que, como vimos acima, lhe faz Frei Luiz de Sousa.

acquiescencia do sr. Luciano Freire em tomar o encargo d'esse tratamento, delegou esta no seu Presidente, sr. Visconde de Athouguia, e em nós a tarefa de obter a auctorisação necessaria para se poder levar a effeito o arranjo das taboas. N'essa missão, procurámos o sr. Patriarcha, que, de bom grado, se poz á nossa disposição, informando o melhor que era possivel o officio que, em nome da Academia, lhe levámos. O sr. Patriarcha, a quem a arte nacional deve já muitos serviços, prestados durante o seu arcebispado do Algarve e que, no seu curto governo da diocese de Lisboa, continua a honrar essa sua intelligente tradição, secundando os esforços patrioticos do sr. dr. Taborda de Magalhães para a conservação dos pannos de *raz* existentes no seu Paço, provou assim, mais uma vez, a alta superioridade do seu espirito.

Na Direcção Geral dos Proprios Nacionaes, onde pessoalmente fomos, tambem não encontrámos difficuldades. O sr. Conselheiro Campos de Magalhães, com a melhor boa vontade, cooperou na nossa tarefa, e, tendo o Ministro da Fazenda concordado com a nossa proposta, os quadros, duas ou tres semanas depois, achavam-se na Academia Real de Bellas-Artes, onde, antes de Luciano Freire começar o seu tratamento, os fizemos photographar (1). Archivavamos assim um documento do

---

(1) Estas reproducções não são unicas. M. Herbert Cook, erudito critico d'arte inglez, a quem a arte portugueza deve valiosos serviços, tinha já photographado os quadros de S. Vicente na primavera de 1906, e, em julho de 1909, publicou em photogravura essas provas, na revista d'arte ingleza, *The Burlington Magazine*, acompanhando-as d'uma pequena noticia com o titulo: «Some Early Portuguese Paintings» (Algumas pinturas primitivas portuguezas).

No seu breve artigo, o sr. Cook só diz de novo que o Santo representado nas taboas é S. Vicente, conformemente á communicação que, sobre esse ponto, lhe fizemos, quando sua ex.ª e os seus companheiros, em maio de 1909, foram, comnosco, vêr os quadros á Academia Real de Bellas-Artes, onde já estavam entregues aos cuidados de Luciano Freire.

N'essa occasião, a primitiva pintura estava ainda em grande parte tapada, não se tendo mesmo descoberto a assignatura e, por isso, o commentario do sr. Cook, apezar da indiscutivel auctoridade d'este estudioso d'arte, não tem nenhum interesse especial.

E, a proposito, diremos que não nos parece de escola portugueza o primitivo do seculo XV, adquirido pelo sr. Herbert Cook em Portugal (suppômos que ao sr. Jorge O'Neill) e representando «O casamento mystico de Santa Catharina», que vem reproduzido em heliogravura, com o n.º 19, no album de 1907 do *Arundel Club* de Londres. A maneira accentuadamente «escripta» d'essa

maior valor e guardavamos, para o possivel commentario de qualquer critico mal humorado (pois tudo é de esperar), o melhor argumento que podemos apresentar para a justificação da nossa iniciativa.

* * *

Como se vê pelas photographias tiradas antes do tratamento, a pintura primitiva desapparecia sob os vernizes escurecidos e as repintadellas que, em mais d'uma epocha, lhe tinham sido applicadas, e a impressão que se recebe d'esse exame é ainda muito melhor do que a que se recebia, ao examinar directamente as taboas. A aguda penetrabilidade da objectiva, atravez da transparencia de tintas que menos impressionavam os *clichés*, fixou detalhes inapreciaveis a olho nu, como, por exemplo, no gibão de D. Affonso V, onde separou tonalidades, que, ainda olhadas no *atelier* de Luciano Freire, a uma luz muito superior á que havia em S. Vicente de Fóra, eram, comtudo, ahi mesmo invisiveis.

Ainda assim, é frisante, comparando estas photographias com as tiradas depois do tratamento, vêr, por exemplo, a transformação por que passou o traje de D. Affonso V. As mangas do gibão, que, nas primeiras provas, são bastante mais claras que o sobre-gibão, nas segundas são muito mais escuras, destacando n'estas, em todo o seu maravilhoso esplendor, o velludo lavrado de Genova, de que é feito o corpo e o saio d'aquelle.

A physionomia do S. Vicente do «painel do Arcebispo», nas provas anteriores ao tratamento, é alegre, sorridente; nas posteriores, é grave, cheia de melancholia. E, como n'esta mascara, o contraste é grande em quasi todas as outras.

Pela comparação das respectivas photogravuras, avulta tambem

---

pintura, tanto quanto póde julgar-se pela reproducção magnifica que d'ella é dada, e o caracter geral d'essa composição de influencia evidentemente flamenga, embora já com seus resaivos da arte italiana, fazem-nos suppôr essa taboa de origem franceza, o que não lhe diminue o valor, porque os paineis francezes d'essa epocha são tambem rarissimos.

mais, para quem as approxima, o *rebordo*, que, nos paineis intitulados pelo sr. Joaquim de Vasconcellos: «quadro dos clerigos» e «quadro dos pescadores», marca a parte antigamente coberta pela moldura, quando essas quatro meias portas estavam ainda encaixilhadas separadamente. E a linha d'esses rebordos era ainda talvez mais evidente no exame directo, e isso, sobretudo, nos pontos em que os repintadores a encobriram, fazendo a ligação das figuras das respectivas meias portas atravez d'ella. As tintas sobrepostas, alterando-se sob a acção das que lhes ficavam por baixo, offereciam n'esse ponto um forte contraste com as que lhes ficavam proximas. E isto é ainda, até certo ponto, reconhecivel, examinando a prova feita antes do tratamento do quadro que o sr. Joaquim de Vasconcellos intitulava «quadro dos pescadores», especialmente na parte em que o retocador completou, d'uma meia porta para a outra, a alva do clerigo que poisa á direita dos cavalleiros.

*

* *

A certa altura da limpeza dos quadros, não podia já haver a menor duvida. O Santo figurado ao centro das duas taboas maiores era S. Vicente, devendo as pinturas ter sido feitas para um altar ou capella da sua invocação. O brocado da dalmatica, mais ou menos visivel, desde o começo, atravez das camadas de tinta posteriormente dadas, apparecia já, n'um ou n'outro ponto, em todo o esplendor da sua riquissima trama de oiro, em que se entretece e destaca um precioso velludo carmezim, e isto e ainda o manipulo, então inteiramente a descoberto, reivindicavam a qualidade de martyr e sacerdote para a figura pintada pelo artista. E, se, no decorrer da limpeza, nem os corvos nem a palma appareciam, em compensação surgia toda uma serie de attributos, que marcavam claramente o Santo como o padroeiro de Lisboa.

O corpo do martyr valenciano, trazido do cabo de S. Vicente para Lisboa, segundo uns, ou directamente de Valencia para a capital portugueza, segundo outros, deu motivo a varias tradições, d'onde devia ter

NUNO GONÇALVES

PAINEL DOS FRADES — PAINEL DA RELIQUIA

(Estado anterior ao tratamento)

Serie da «Adoração de S. Vicente»

sahido depois uma especie de terceiro *racconto,* acceito pela corrente geral, e feito pela amalgama e fusão dos detalhes das differentes versões. Só os theologos continuaram a seguir estrictamente a uma ou a outra, conformemente á sua acceitação na ordem monastica a que pertenciam, ou ainda consoante o seu modo de vêr pessoal.

Trabalhando para o Paço, mas tendo, sem duvida, vivido intimamente com o povo e ainda decerto em contacto directo com elle, o artista, embora inconscientemente, havia de seguil-o no seu ecletismo, e isto faz-nos suppôr que, taes quaes se vêem hoje, as taboas de S. Vicente não estão talvez completas, faltando-lhes qualquer pequena predella, em que os corvos figuravam, pois estes entram em todas as narrativas, se bem que o illuminador do «Livro de Horas» de El-Rey D. Duarte, cuja obra Nuno Gonçalves certamente conhecia, representando S. Vicente, omittiu tambem, como se vê na reprodução junta a esta monographia, esse accessorio tão popular e typico, dando-nos, como já dissemos, um S. Vicente de livro, analogo ao das taboas que constituem o assumpto d'este estudo. A interpretação do pintor de D. Affonso V parece, portanto, ser a mais vulgar no seculo XV.

É este, porém, um problema cuja solução tem, para o caso, pouca importancia, porque as allegorias fixadas pelo auctor dos quadros de S. Vicente são, em si mesmas, bem caracteristicas e mais que sufficientes para a identificação do Santo. O patrono de Lisboa não é representado assando em grelhas, nem figurado suspenso do cavallete e soffrendo ahi as atrocidades dos verdugos de Daciano, como o pintou na Catalunha o auctor do retabulo de Sarriá (1); mas isso, como adeante veremos, é mais uma affirmação do caracter bem portuguez das taboas da Sé de Lisboa. E, em compensação, aos paineis de Nuno Gonçalves não falta, nem a corda de que falla o manuscripto de Douai, nem a unica reliquia do Santo

(1) Segundo Sanpere y Miquel *(Los cuatrocentistas catalanes),* a serie de S. Vicente, existente no Museu de Bellas-Artes de Barcelona, é devida a Jayme Vergós 2.º, de cuja actividade artistica ha noticia de 1459 a 1503, anno em que se suppõe tenha morrido. De um certo valor, a obra de Vergós 2.º não tem pontos de contacto com a de Nuno Gonçalves, e é-lhe muito inferior.

que ficou em Portugal fóra da Sé de Lisboa (1). No painel que nós chamaremos do Arcebispo, por ahi figurar essa dignidade ecclesiastica, vê-se, no primeiro plano e aos pés do Santo, como tributo que lhe fosse votado, um maço de cordas, allusivo á tradição a que acima nos referimos, e segundo a qual o sacerdote que, por inspiração divina, com dois companheiros, abalou de Lisboa para Valencia, n'um barco, em busca do corpo de S. Vicente, já no alto mar e sem cabos para largar uma véla, viu de seguida, no fundo do Oceano, a corda de que precisava.

A reliquia, essa, ergue-a, sobre um panno de velludo verde, o personagem que, de manto vermelho, ajoelha n'uma das meias portas, abaixo do judeu.

É ella parte de um osso «parietal», ou seja a parte do casco que, segundo as chronicas, foi encontrado em Sagres, quando D. Affonso Henriques mandou lá pela segunda vez. Essa reliquia do Santo foi por El-Rei D. Affonso dada ao seu mosteiro de S. Vicente de Fóra e lá ficou (2).

E não é só n'estes dois detalhes que o pintor traduz o que consta da tradição sobre o encontro e a trasladação para Lisboa, do Santo. N'este mesmo «painel da reliquia», por detraz do mendigo que poisa á direita do judeu, figurou Nuno Gonçalves um caixão de madeira, posto ao alto. Ora, segundo todas as narrativas, o Santo foi encontrado n'um esquife d'essa natureza. O caixão é representado aberto, mas o pintor, para que não houvesse duvidas quanto a ter sido elle já aproveitado, fi-

(1) *Portugaliæ Monumenta Historica (scriptores)*, por Alexandre Herculano. — *Lisboa Antiga*, tomo v, pelo Visconde de Castilho. — *Chronica da Ordem dos Conegos regrantes do Patriarcha Santo Agostinho*, por Dom Nicolau de Santa Maria.

(2) O Conego Dom Nicolau de Santa Maria, enumerando as reliquias notaveis que se conservam no mosteiro de S. Vicente de Lisboa, diz, na sua chronica citada, que: «A terceira he a do glorioso martyr S. Vicente, padroeiro do mesmo mosteiro, que se guarda em hum cofre dourado, *que tem no meyo hu ouado com seu crystal*, por onde se está vendo parte da cabeça do Santo martyr, que se deu ao mosteiro quando as reliquias do seu sagrado corpo chegarão a Lisboa.»

Esta reliquia perdeu-se, provavelmente, no terremoto grande, de 1755. A que hoje existe, na velha egreja renovada pelos Filippes, é um pouco do «humerus», e foi dada certamente para ali em substituição da primitiva.

xou, o mais realistamente possivel, no rebordo das suas taboas lateraes, vestigios de pregos arrancados. A madeira mostra, não só as cavidades em que elles estiveram, mas ainda o lascado resultante da violencia com que foram tirados. É este, pelo seu pittoresco, um detalhe dos mais curiosos dos quadros.

Estavamos, pois, em face de paineis votados a S. Vicente. E, se isto, pela approximação das datas e pelo que se sabia de Nuno Gonçalves e do seu valor, era quasi a prova de que estes quadros eram os de que fallava Francisco de Hollanda (1), a prova completa iamos tel-a em breve, não só pelo achado da rubrica, mas ainda pelo cotejo do que se sabia da historia do velho retabulo vicentino com o que o restaurador ia averiguando dos vandalismos que as taboas tinham soffrido. Esta ultima approximação é uma das identificações mais interessantes que se tem feito para a reivindicação de uma obra d'arte.

A historia dos quadros de S. Vicente é esta: pintados por Nuno Gonçalves no reinado de D. Affonso V, — e logo veremos como não podem existir duvidas, nem quanto a ser Nuno Gonçalves o seu auctor, nem quanto ao reinado em que foram realisados, — foram certamente mandados arranjar de novo pelo Arcebispo de Lisboa, D. Fernando de Vasconcellos e Menezes, que, entre os annos de 1540 e 1564 (2), mandou restaurar o respectivo altar. Depois, na primeira metade do seculo XVII, não tendo sido reputados bons os arranjos anteriormente feitos por ordem do Arcebispo D. Fernando, ou, o que nos parece melhor, tendo os quadros tomado um aspecto desagradavel, com o escurecimento dos maus vernizes que lhes applicaram já apoz aquelle arranjo, e ainda talvez com os estragos soffridos no terremoto de 1579, o cabido da Sé representou, em 1631, a El-Rey D. Filippe III, observando, entre outras cousas, todas relativas ao altar, que «o retabulo de S. Vicente era muito

(1) *Da Pintura Antigua.*

(2) Este primeiro arranjo foi decerto mandado fazer em consequencia dos estragos que os quadros e o altar, provavelmente, soffreram com o terremoto de 1531, o primeiro que abalou Lisboa depois da conclusão do altar, no reinado de D. Affonso V. O anterior tinha sido em 1356.

antigo e que estava muito estragado», e rematava pedindo ao soberano que mandasse proceder ás obras necessarias, por conta do real d'agua (1).

A resposta não se fez esperar, e, tal qual consta da carta régia de 27 de agosto de 1631, existente no cartorio da Camara Municipal de Lisboa (liv. 1.º de D. Filippe III, a fl. 170), foi a seguinte:

> «*Por parte do cabido da see desta cidade se me reprezentou que o Retabolo do glorioso são Vicente de ualença cujo corpo stá na quella Iggreja he muy antigo, e esta muy velho, e o seu altar no chão e sem degraos tendo o altar mór da see cinco, e o assento do Arcebispo outros sinco de maneira que os pees do Prelado e Conegos ficão mais altos que o altar do santo com grande indeçencia e escandalo do Pouo pedindo me mande q̃ essa cidade p. conta do Real de agoa faça estas obras e p.r que he muy justo que se atenda ao reparo disto me pareçeo encomendaruos (como o faço por esta carta) que tratando com a camara e com o cabido de que a obra do altar e degraos (que se me referio não chegara a custar duzentos cruzados) se faça logo, ordeneis que do Retablo que se ouuer de fazer de nouo se tire hum modelo para se me enuiar, e uendosse se tomara a Rezolução q̃ mais conuenha.*
>
> «*Phelippe de Mesq.ta*»

Sobrescrito:

> «*De S. Mag.de Á Camara d'esta cidade sobre o retabulo de S. Victe da sé d'esta cid.e.*»

Seguindo-se a este documento o seguinte, dirigido ao Conde de Castello Novo, que era então o presidente da Camara de Lisboa.

---

(1) *Lisboa Antiga*, pelo Visconde de Castilho, vol. IV, pag. 355.

«Dizem os Snr.es Gov.res que convem satisfazer a Cam.a ao que S. M.de mandou per carta de 27 de Ag.to sobre o modelo p.a o Altar de São Vicente E assim me ordenara que o lembrasse a V. S. — G.de Noso S.nr a V. S. como desejo. — Casa 4 de Nov.b de 631.»

«Phelippe de Mesq.ta» (1)

Ora, as conclusões a que chegámos com Luciano Freire condizem absolutamente com isto, correspondendo, rigorosamente, a estes dois primeiros periodos as duas primeiras restaurações que os quadros soffreram.

Pela ordem inversa á da sua descoberta pelo restaurador, o que se apurou foi o seguinte: algumas boas dezenas de annos depois de concluidas, as taboas de S. Vicente, tendo-se deteriorado, ou por causa dos terremotos ou por qualquer outra razão, foram restauradas por pessoa ainda educada na escola chamada primitiva. E esses restauros foram feitos com certo cuidado e criterio. O fito é que seria hoje inacceitavel, pois a preoccupação de quem os realisou era, indubitavelmente, concertar, illudindo. E não póde dizer-se que, por vezes, não tivesse conseguido o seu fim, porque, passado tanto tempo, a tinta ainda não se alterou. Os seus concertos, feitos sobre um preparo de colla e cré, são sobretudo reconheciveis pela demasiada espessura, e ainda pelas rugosidades que a tinta, n'esses pontos, apresenta. Passando-lhes a mão, sente-se uma maior aspereza. Essa pintura não tem, de resto, a finura e transparencia da de Nuno Gonçalves.

A epocha d'estes restauros coincide assim com a epocha em que o Arcebispo D. Fernando, como atraz vimos, mandou arranjar de novo o altar, e é possivel que o restaurador fosse o auctor das taboas que ainda hoje se vêem na capella de Santa Anna, ou outro qualquer dos pintores

(1) *Lisboa Antiga*, vol. IV, pag. 356.

que, em meiados do seculo XVI, trabalharam para a Sé e cujas taboas se perderam quasi por completo (1).

Luciano Freire não tocou n'esses restauros. Deixou-os taes quaes. Todos pequenos em extensão, são apenas os seguintes: no «painel do Infante», toda a bocca e o olho direito da figura de mulher que ajoelha no primeiro plano, em frente de D. Affonso V, e a parte central da bocca d'aquelle Infante. No «painel do Arcebispo», a parte média do punho do baculo, seguro pelo Arcediago, e parte dos saios das cotas de malha dos dois personagens que poisam no primeiro plano d'esta taboa.

E é tudo o que resta d'este primeiro e cuidadoso restauro.

Mais tarde, e sem lhes fazerem a menor limpeza, o que foi talvez a sua salvação, pois os quadros certamente teriam sahido muito maltratados d'esta perigosissima prova, deram-lhes um verniz grosso, ordinario, côr de alcatrão, e isto feito tão inconscientemente, que, por baixo d'este verniz, se encontraram grandes pingos de cera, o que é tambem prova de os quadros terem tido velas accesas, perto. Ora, este verniz escureceu no fim de pouco tempo e os quadros deviam, na verdade, apresentar, poucos annos depois, um aspecto bem desagradavel, como se verificou quando se arrancaram as duas camadas de tinta que cobriam este arranjo.

Então (e isto devia ter sido ainda no seculo XVII); para os aproveitarem, entregaram-nos a outro restaurador; mas este, de pouco valor

---

(1) N'uma visita minuciosa que recentemente fizemos á Sé, encontrámos, na casa do primeiro andar em que se guardam os paramentos, os oito quadros primitivos a que se refere o sr. Visconde de Castilho a pag. 332 do tomo IV da sua *Lisboa Antiga*. Ninguem lhes ligava a menor importancia e o sr. Conselheiro Augusto Fuschini, segundo nos disse, não sabia sequer da sua existencia, o que é para sentir, pois, de contrario, ter-lhes-hia preparado logar condigno na capella de Bartholomeu Joannes, a que pertenciam e de onde foram, certamente, retirados, antes de o sr. Conselheiro Fuschini ter ali iniciado as obras em que ainda anda empenhado.

Pelas referencias que o sr. Visconde de Castilho lhes faz, esses quadros estavam já vandalisados quando sua ex.ª os viu, como já o deviam estar tambem anteriormente, quando Raczynski os examinou em 1844 *(Les Arts en Portugal,* pag. 145). De contrario, ambos estes escriptores teriam visto as sete taboas, das quaes tres constituem um só quadro representando «A Ceia», ainda agrupadas no poliptyco e ornando, como retabulo, o altar, para que, primitivamente, foram feitas. Basta attentar no seu emmolduramento, para não poder haver a menor duvida a este respeito. A outra taboa, allusiva a S. Bartholomeu, essa, constituia por si só um quadro.

e, sobretudo, com o espirito mau da epocha, não comprehendendo o sentimento especial das taboas que era chamado a tratar, foi verdadeiramente desastrado, embora não vandalico, porque a pintura primitiva, defendida por uma dupla camada de verniz, continuou intacta. Achando um horror o que lhe era entregue, emendou e compoz a seu talante, retocando todas as caras e mãos e repintando por completo carnes, armaduras e trajes. E, porque os detalhes das taboas que retocava não deviam ser muito nitidos, e desconhecia a disposição das Ordenações Affonsinas (1), transformou a cruz de seis pontas, que marcava a roupa do judeu, em uma cruz de dez pontas.

D'essa epocha data tambem a transformação das quatro meias portas em dois quadros, o que é prova de que este segundo restauro foi feito posteriormente ao desmancho do altar do Santo, estando as taboas já deslocadas das suas antigas molduras, quando foram entregues aos *cuidados* do restaurador. É isto o que explica o elle ter podido vêr, n'aquelles quatro quadros, quatro metades de dois paineis identicos aos dois maiores em que figura o Santo. Fez ligar, por isso, duas a duas, as quatro meias portas, com as grossas cavilhas de ferro que as seguravam e que constituiam um perigo para as taboas, por, enferrujando-se, serem, para ellas, um elemento de decomposição, e isto em contraste com a ligação das outras travessas d'estas mesmas meias portas, todas cuidadosamente cavilhadas, da primitiva, com tornos de madeira.

N'esta occasião, foram ainda as taboas, primitivamente de uma grande espessura, mondadas em metade; e isto, ou porque o bicho tivesse entrado com ellas (e, a ser assim, esta operação representou uma verdadeira defesa), ou, o que é mais provavel, por serem, por esse facto, demasiado pesadas e d'um manejo difficil. N'uma das taboas, esse desbaste foi tão profundo, que foram attingidas as cavidades em que corriam os tornos, cavidades que, como facilmente se comprehende, ficavam a meio da an-

(1) «Tragam signaes vermelhos de seis pernas cada hũu no peito a cima da boca do estamago.» (Liv. II, tit. 86).

tiga grossura. As cavilhas de ferro, especie de *pregos de galeota,* essas, estão a meio da segunda grossura, e isto seria por si só uma prova, se ella fosse necessaria, de ser já relativamente moderna a epocha em que os quadros foram reduzidos de seis a quatro.

As taboas, que deviam apresentar, quando foram entregues a este *restaurador*, um aspecto francamente mau, deveriam ter offerecido depois aos esthetas da epocha um aspecto acceitavel. O seu primitivo caracter gothico, com a sua estylisação fortemente geometrica, tinha desapparecido por completo; e, embora o pincel que as tinha mascarado fosse mais que mediocre, os olhos dos fieis acharam nos quadros, assim transformados, um pouco da doçura e do maneirismo, que tão bem fallava ao seu religiosismo doentio. E o artista, para obter esse effeito, não se poupou a canceiras. Não deixou por tapar a mais pequena falha e, para as nivelar bem, alastrava, n'esse ponto, não só a tinta, mas o proprio apparelho, que ia assim cobrir uma extensão intacta, em geral quatro e cinco vezes maior do que a deteriorada.

Por mais d'uma vez, Luciano Freire, ao arrancar a primeira camada de tinta, se convenceu de que o estado das taboas era desgraçadissimo. Mas, continuando na sua tarefa, ao eliminar successivas camadas de gesso, que se lhe deparavam depois da primeira e segunda repintadella, via que, felizmente, o damno era quasi nullo. Uma beliscadura de millimetros, occultava-a o restaurador enchendo-a de massa e alastrando em roda esse apparelho até á dimensão de cinco e mais centimetros! Ora, devendo ser este *restauro* do seculo XVII e tendo sido, necessariamente, feito depois de desmanchado o retabulo, pois só isto explica, como vimos, a confusão em que cahiu o pintor, tomando as quatro meias portas por duas unicas taboas, identicas, em tamanho, ás duas taboas centraes, este restauro, ou, antes, repintadella, feita decerto para aproveitar o retabulo para outro local, differente d'aquelle que até então occupava (pois não é crivel que o novo painel pedido a Felippe III não tivesse chegado a realisar-se), joga ainda com o que os documentos nos contam do velho retabulo de S. Vicente.

E, a confirmar mais esta nossa convicção, temos ainda o ultimo bar-

NUNO GONÇALVES

PAINEL DOS PESCADORES PAINEL DOS CAVALLEIROS

(Estado anterior ao tratamento)

Serie da «Adoração de S. Vicente»

barismo que soffreram os quadros. Elle é, de si só, uma prova de que os paineis não voltaram para o altar de S. Vicente, pois, só desconceituados por completo, teriam sido deixados ás furias de um retocador de tal natureza.

Esse restauro, se assim se lhe póde chamar, era relativamente recente. Devia datar do começo do seculo XIX e foi, certamente, obra de um curioso, que, nas pinturas de Nuno Gonçalves, talvez sem fito algum, entreteve os seus ocios. Os quadros deviam, então, estar completamente abandonados. E esse desoccupado caiador, de brocha na mão, trasfegou das tijellas de barro, de que, préviamente, se rodeára, para a superficie dos paineis, as caldas que, para esse effeito, tinha preparado. Nem sequer teve a preoccupação de procurar nivelar os espaços d'onde a tinta se despegára. Pintou de um extremo a outro, brochando as partes cheias e as partes vasias, com o mesmo calor e enthusiasmo.

Foi este o ultimo insulto que a obra de Nuno Gonçalves soffreu. Depois d'isso, foi felizmente relegada ao esquecimento das coisas votadas á morte, e esse teria sido certamente o seu destino, se o Acaso não tivesse querido protegel-a, fazendo com que, escapa da provavel fogueira ou da ainda mais inevitavel plaina, tivesse merecido a attenção de meia duzia de intellectuaes da nossa terra. E, n'este ponto, se todos merecem louvores, elles devem especialmente caber ao sr. Joaquim de Vasconcellos. Ainda com os erros que ellas envolvem, as palavras d'este illustre archeologo tiveram um grande echo e, mesmo perdidas nas paginas de um velho jornal, não deixavam por isso de estar patentes ao reduzido numero dos que, n'este paiz, não limitam unicamente ao estreito circulo dos interesses pessoaes a força activa do seu pensamento.

II

Que representam as taboas de S. Vicente? Que facto ou acontecimento commemoram? Qual é o seu significado historico?

Eis ahi uma pergunta cuja solução é de grande importancia, mas cuja resposta não é tambem das mais faceis. Esclarecido esse ponto, esclarecer-se-hia, por assim dizer, tudo; e, com a assignatura do pintor, a cuja descoberta nos referimos no capitulo immediato, e o que as taboas representam sob mais de um aspecto, como a documentação dos costumes do tempo, teriamos ainda o proprio espirito do momento historico em que ellas foram feitas Conseguida essa constatação, o que, nas chronicas, não passa d'uma suggestão apagada e confusa d'um passado sobre todos glorioso, transformar-se-hia, nas taboas, na resurreição integra d'esse mesmo passado, em carne e espirito, vivo e quasi palpavel. Seria, como sempre, a lição suprema da imagem; mas da imagem, não para affirmar unicamente a alta situação e poder de um cavalleiro ou a piedade santa d'uma dona, mas, mais do que isso, o corpo e o espirito d'uma raça, que, menos mortal em si mesma do que esses seus velhos heroes e as suas já esquecidas companheiras, ainda hoje, como hontem, vive e soffre sobre o mesmo canto abençoado de terra e sob a mesma nesga illuminada de ceo.

Conseguiriamos desvendar o enygma? Mais d'uma vez, pareceu-nos que não. O problema surgia-nos insoluvel, tantas eram as hypotheses, que,

a cada passo, nos appareciam. Na mesma chronica, dois assumptos dir-se-hiam dar-nos egualmente, e por completo, a solução desejada. E, na preoccupação de authenticarmos apenas um ou outro dos personagens, já tinhamos desistido de poder formular, para o significado dos quadros, uma hypothese satisfatoria. Mas achados posteriores vieram, felizmente, desmentir o nosso pessimismo, e, a não surgir agora um documento irrefutavel em contrario, a conclusão a que chegámos tem de admittir-se, pelo menos, como a mais logica e plausivel.

Mas não precipitemos. Vejamos quem são os personagens representados nas taboas pelo artista. A sua identificação, e esta só em parte, pois a maioria continua a ser para nós um problema, marcar-nos-ha, com relativa precisão, o periodo em que foram pintados os quadros e levar-nos-ha a formular a hypothese a que atraz alludimos.

A figura de mais facil authenticação, e que foi reconhecida logo pelo sr. Joaquim de Vasconcellos e pelos seus companheiros, como tinha sido já anteriormente pelos Srs. Columbano, Visconde de Castilho, Julio Mardel e Gabriel Pereira, é a do Infante D. Henrique. Essa mascara condiz quasi absolutamente, senão no caracter, pelo menos no aspecto geral, com o Infante que illustra a chronica de Azurara. O principe está retratado na mesma attitude: a cabeça vista de tres quartos, voltada para a direita, coberta com a mesma gorra ampla, e o mesmo corte de cabello. As differenças de traje reduzem-se ás que apontámos no prefacio. A expressão da mascara é que, como tambem já vimos, differe muito. A da chronica é dura. Esta é suave, doce, illuminada. O seu olhar impressiona, mesmo, profundamente, pela intensidade de sonho que o artista ahi conseguiu concentrar. É um Infante menos aspero; e, se esse devia ser talvez o seu verdadeiro fundo, ainda assim, para o effeito da visão com que o surprehendemos na taboa, deviam tambem ter concorrido os annos, que já então lhe pesavam mais. Na illuminura, as sobrancelhas, o bigode e os pellos que lhe crescem por baixo do labio inferior, são completamente pretos. Só a parte visivel do que lhe sahe por debaixo do chapeu é vagamente ruço. Na taboa de Nuno Gonçalves, bigode e sobrancelhas são

grisalhas, como grisalho é tambem o cabello visivel da cabeça; os raros pellos da barba, esses, são francamente brancos (1).

A simples approximação d'este retrato do que acompanha a chronica de Azurara, pela differença de edade entre a mascara d'um e d'outro, era, só em si, bastante para termos de collocar as taboas n'um periodo posterior ao que lhes deu o sr. Joaquim de Vasconcellos. O Infante deve ter aqui mais um bom par de annos; e, tendo ficado concluida a chronica em 18 de fevereiro de 1453 e estando, na illuminura, o Infante representado de luto, probabilissimamente ainda pelo irmão, o Infante D. Pedro, que morreu na catastrophe de Alfarrobeira, em 20 de maio de 1449, este retrato teria, só por isso, de ser em muito posterior ao anno de 1450, e mesmo ao de 1452, em que o sr. Joaquim de Vasconcellos o colloca (2).

A corroborar esta conclusão, ha ainda a identificação das duas figuras que poisam abaixo do Infante. A do primeiro plano é, indiscutivelmente, D. Affonso V, como lembra o sr. Joaquim de Vasconcellos; mas é um D. Affonso V (3), não de 20 annos de edade, como diz este escriptor, mas, pelo menos, com 30. Tal qual o retratou o pintor, o Rei é ainda novo e esbelto, mas a pelle accusa já o ardor do sol africano, e os musculos, muito marcados, do pescoço mais concorrem para se dar ao Rei a edade de um homem já completamente feito.

E depois, como haviamos de identificar o pequeno personagem que, de pé, poisa entre o Rei e o Infante D. Henrique? A indicação do sr. Joaquim de Vasconcellos é inadmissivel. Essa figura não póde ser, de fórma

(1) A mascara do Infante é, como já vimos, das poucas partes das taboas que foram concertadas, no seculo XVI, pelo primeiro restaurador. Mas esse restauro não alterou a sua expressão, nem a prejudica, como documento precioso que é, por abranger só um pouco da parte central do labio superior, um pouco da parte central do bigode e ainda uma parte insignificante da ponta do nariz.

(2) O da chronica deve ter sido feito posteriormente ao anno de 1452, em que esta obra foi encommendada por D. Affonso V a Azurara (*Dicc. Bibliographico Portuguez*, tomo IX, pag. 425).

(3) A figura representada por Nuno Gonçalves corresponde á descripção que, de D. Affonso V, faz Ruy de Pina, no capitulo 213 da sua chronica sobre este Rei. E, se, na maioria dos detalhes, o chronista é demasiado vago, não servindo por isso, n'esse ponto, a sua narrativa senão de contraprova, ha um em que é preciso: a côr dos cabellos; e essa côr, *preta*, é exactamente a da cabelleira do retratado a que nos vimos referindo.

alguma, o Infante D. Fernando, irmão de D. Affonso V e sobrinho e afilhado de D. Henrique, como o sr. Joaquim de Vasconcellos diz. A differença de edade entre o Rei e esse personagem é muito maior do que a lembrada por este escriptor, pois, ao passo que D. Affonso V é representado mais perto dos 30 do que dos 20, o pequeno devoto de S. Vicente deve andar pelos 10. Mas, ainda quando esse personagem tivesse de 13 a 15 annos, como é que o sr. Joaquim de Vasconcellos queria que elle fosse o Infante D. Fernando, irmão de D. Affonso V, e só mais novo do que elle dois annos? O sr. Joaquim de Vasconcellos decerto cahiu n'esse erro por um equivoco de datas. E, assim, não podendo ser o Infante D. Fernando, esse personagem não póde ser outro senão o Principe D. João, depois D. João II. A sua situação entre D. Affonso V e o Infante D. Henrique, a identidade da sua mascara com a do Rei e a da Rainha (1) e a identidade de trajar, pois nenhuma das figuras veste tão ricamente (2), tudo isso, rejeitada a hypothese do sr. Joaquim de Vasconcellos, põe de parte qualquer outra identificação. Essa figura é, sem duvida alguma, a do Principe D. João, dos 8 para os 10 annos.

Mas ha mais, — e esse mais é o significado dos caracteres do livro que o Santo mostra, aberto, a D. Affonso V, e ainda a figura da franciscana retratada em frente do Infante D. Henrique. Um e outra concorrem para mostrar como a nossa identificação é a unica admissivel.

---

(1) O córte da bocca do pequeno Infante é o mesmo da de D. Affonso V, sendo analoga a estructura das duas mascaras. Os olhos são os da Rainha, e isto tem grande importancia, por o pintor não ser nunca maneirista, procurando sempre traduzir com verdade, ainda nas menores minucias, o modelo.

O tom branco, de leite, da pelle condiz tambem com o que contam os chronistas de de D. João II: «Era *alvo*, mas com umas veias de sangue que o faziam com merencoria ser muy temido.» (Oliveira Martins, *Historia de Portugal*, vol. I, pag. 195.)

(2) O punho da espada do Rei é egual ao da espada que o pequeno Infante cinge a si com a mão esquerda, sendo, em ambas, de oiro, as guardas e as rosetas que superiormente as terminam, bem como os cintos a que ellas prendem. E a riqueza da trama d'estes cintos e ainda o guarnecimento, embora sobrio, a oiro, dos sobre-gibões não se vê em nenhum dos outros cavalleiros representados nas differentes taboas da serie.

O livro que, no outro painel, o Santo guarda dentro da «funda» (1), funda que é, em parte, ainda visivel n'este, é o Evangelho de S. João, Santo da particular devoção da Rainha D. Isabel, que mandou edificar um convento para os conegos seculares de S. João Evangelista, em Xabregas (2), e deu ao primogenito, morto de tenra edade, o nome de João, com que depois foi baptisado o, ao deante, D. João II.

O texto visivel d'esse livro e que faz sentido, conformemente á leitura que tão amavel e desinteressadamente se prestou a fazer o illustre paleographo e erudito conservador da Torre do Tombo, sr. Pedro d'Azevedo, abrange o final do § 28, §§ 29 e 30 e o começo do § 31 do cap. XIV, e é constituido pelos seguintes versiculos:

Pater maior me *est*.
Et nunc dixi *nobis*
priusquam fiat, *ut*
cum factum fuerit, *credatis*.
Jam non multa lo-
quar vobiscum Venit e-
nim princes (sic) *mundi*
huius et in me nõ

(1) A palavra *funda* não vem registada no *Elucidario* de Santa Rosa de Viterbo, e Moraes refere-se-lhe apenas como bainha de lança. Mas a leitura da Memoria do sr. dr. Sousa Viterbo, publicada pela Academia Real das Sciencias em 1901 com o titulo *A livraria real, especialmente no reinado de D. Manoel*, não permitte duvidas quanto a ser este o nome que deva dar-se á especie de sobre-capa de velludo azul escuro, que envolve o livro que o Santo sobraça n'um dos paineis e mostra ao Rei no outro. Assim, no inventario, trasladado n'essa monographia, lê-se, a pag. 26: «Huũ Briuyairo romão... metido em huũa *funda* de panno velho»; e ainda na mesma pagina, em referencia a uma carta de marear, diz-se que está mettida «em huũa *funda* de coyro branco». E a pag. 24: «Huũ livro que he de fora (sic) em linguagem castelhana, que se chama *Luzero della vita xpiana*, com *funda* (estojo) de veludo preto, etc.»

(2) Estes conegos entraram em Portugal no tempo de D. João I. Em 1442, o regente D. Pedro deu-lhes Santo Eloy de Lisboa. O seu primitivo nome era o de conegos de S. Salvador de Villar de Frades, que, a instancias da Rainha D. Isabel (mulher de D. Affonso V), foi mudado para o de conegos de S João Evangelista. (*Mappa de Portugal*, por João Bautista de Castro, parte IV, pag. 83 e parte V, pag. 236).

habet quiquam (sic)
Sed ut cognoscat
mundus quia diligo
patrem et sicut mandarẽ (1).

Ora, se o facto do apparecimento d'este Evangelho nas taboas podia ainda explicar-se pela muita devoção que a Rainha D. Isabel tinha por S. João Evangelista, o trecho escolhido, e que, para mais, pertence á categoria dos que antigamente eram invocados como amuletos, é que mostra a intenção manifesta de envolver, simultaneamente, no mesmo symbolo, o pae e o filho, isto é D. Affonso V e o principe D. João, depois D. João II.

Quanto á freira representada, temos para ella duas hypotheses, em vez de uma. E, comquanto a investigação rigorosa, que a esse proposito fizemos, nos levasse á conclusão de que o sr. Joaquim de Vasconcellos não se enganou, quando aventou poder ser essa personagem «talvez a duqueza de Coimbra», o que não é menos certo é que essa figura, pelo seu traje, situação, edade e até semelhança fisionomica (se é que uma esculptura posthuma póde merecer confiança), ajusta absolutamente no que a historia e a imaginaria da epocha nos dizem de D. Constança de Noronha, segunda mulher do primeiro Duque de Bragança. E, seja uma ou seja outra, a presença d'essa figura nas taboas vem tornar mais inverosimil a hypothese, aliás já provada impossivel, de o pequeno personagem ser o Infante D. Fernando.

---

(1) A parte dos versiculos que não vae gryphada é a que não é visivel na pintura, por estar occulta pelos dedos da mão direita do Santo.

E a traducção d'este conjunto, segundo a versão de Antonio Pereira de Figueiredo, é como segue:

«O Pae é maior do que eu.»

«E eu vol-o disse agora, antes que succeda, para que, quando succeder, o creaes.»

«Já não fallarei muito comvosco; porque vem o principe deste mundo, e elle não tem em mim cousa alguma.»

«Mas, para que o mundo conheça que amo ao Pae, e que faço como elle me ordena...»

(AUCTOR DESCONHECIDO)

S. VICENTE

Illuminura do «Livro d'Horas» d'El-Rey D. Duarte

(Torre do Tombo)

Durante muito tempo, essa figura intrigou-nos. A touca que essa personagem ostentava não tinha, na verdade, um grande caracter religioso, por as suas pontas não terem o comprimento da ordem; mas a capa cinzenta, o habito da mesma côr, a toalha sobre-queixada e, ainda, o rosario que lhe pendia das mãos eram signaes mais que sufficientes para a indicar como terceira clarista.

Quem era, porém, essa professa?

A Duqueza de Coimbra, ou a segunda mulher do primeiro Duque de Bragança?

Ambas vestiram o habito de terceiras seculares: a Duqueza de Coimbra, não sabemos em que data, embora, pelo que conta o auctor da *Historia Seraphica* (1), o tenha feito depois de viuva, isto é, depois de 1449. D. Constança de Noronha, em 1461, no convento dos frades de S. Francisco de Guimarães, segundo o refere o auctor da *Historia Genealogica da Casa Real* (2). E isto é incontroverso para quem tiver examinado a figura jacente d'esta ultima, ainda existente na egreja de S. Francisco do mencionado convento, e o tumulo de franciscana, existente na egreja do novo convento de Santa Clara de Coimbra. A inscripção do primeiro e o escudo que orna o segundo põem de parte qualquer duvida, como a levantada pelo auctor da *Historia Seraphica,* relativamente ao de Santa Clara. N'este ponto, estamos de accordo com o sr. Dr. Ribeiro de Vasconcellos que, no 1.º volume da sua valiosa monographia, *Dona Isabel de Aragão* (3), reivindica este tumulo para a viuva do Infante D. Pedro (4).

---

(1) Parte II, cap. 22.

(2) Tomo V.

(3) Pag. 236 (nota 3.ª).

(4) Ao sr. Dr. Ribeiro de Vasconcellos parece ter escapado a referencia que, á jazida mortuaria d'esta Infanta, faz o cardeal Saraiva, na sua Memoria sobre a Batalha (vol. 1.º, pag. 319). Descrevendo o tumulo do Infante D. Pedro, diz: «Parece não se haver notado até agora, que a par da caixa do seu tumulo, para a parte interior do arco, que fica á mão direita do Infante, está outra caixa com as cinzas da sua mulher a Senhora D. Isabel, filha do conde de Urgel, D. Jayme. Ambas as caixas são de pedra e em tudo iguaes..... A de sua mulher mostra o

Morto, porém, este em Alfarrobeira, a situação desgraçada em que ficou a Duqueza, «fugitiva e perseguida», segundo o sr. Dr. Ribeiro de Vasconcellos e o auctor da *Historia Seraphica,* permittiria que esta Infanta fosse representada nos quadros? E, admittindo-se mesmo que o Rei desejasse vel-a entrar n'essa composição, prestar-se-hia a isso a infeliz viuva, que, no dizer de Frei Manuel da Esperança, se recolheu para as bandas de Lisboa, aonde morreu, segundo uma Memoria do Real Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra, «na era (do Nascimento de Christo) 1459, aos 17 dias de setembro»?

Entendemos que sim. D. Affonso V era um impulsivo. O seu desforço contra o Infante D. Pedro, seu tio e sogro, por elle considerado rebelde, foi o resultado do trabalho de sapa dos inimigos d'aquelle seu tutor e regente. E, se após Alfarrobeira, se não arrependeu, não perdoando a seu primo D. Pedro, que, durante muito tempo, viveu homiziado em Castella, foi por estar convencido da justiça do seu procedimento. Não accedeu por isso, de começo, ás supplicas de sua mulher, a quem idolatrava, nem ás reclamações e quasi ameaças de seus tios, os Duques de Borgonha. Mas, d'ahi até ao odio e proposito de exterminio da familia de sua mulher, vae muito. E, assim, apesar da intriga que continuou implacavel, a indispol-o com todos os d'essa raça, nem abandona um só instante a Rainha, nem parece ter perseguido a valer a sogra, nem a cunhada D. Philippa, que, com aquella, ficou no reino (1).

Temos a prova d'isso em dois documentos encontrados no Archivo da Torre do Tombo, um na chancellaria de D. Affonso V, o outro no Livro III dos Misticos (2). O primeiro é de 22 de julho de 1450 e n'elle,

---

brazão d'esta senhora, que he composto do do seu marido e do seu proprio, constante de barras e escaques.»

Isto, porém, a nosso ver, nada prova. O tumulo de D. Pedro com as duas caixas, uma para o seu corpo, outra para o de sua mulher, foi, pelo menos, feito em 1455, quando para ali foram removidos os restos do Regente, não demonstrando, por isso, a existencia d'essa caixa que a Duqueza de Coimbra ahi fosse inhumada.

(1) Sousa, *Historia Genealogica*, tomo II, pag. 81-84.

(2) Para o bom resultado d'estas pesquizas concorreu muito o sr. Pedro d'Azevedo, illustre conservador d'aquelle archivo.

a pedido da Rainha, é concedida licença á Duqueza para se aposentar, quando lhe aprouver, «nos paços de montemór-o-Velho» (liv. 34, fl. 128). O segundo é de 31 de julho de 1452, e regista a licença concedida á mesma Duqueza para usar das jurisdições «de Monte moor e tentugal, ambas villas suas» (fl. 264).

Depois, ainda no mesmo Livro III dos Misticos, deparamos com o seguinte, que, se, por um lado, prova que o partido opposto ao Infante D. Pedro é o que continua então a dar as leis, demonstra, comtudo, tambem que D. Affonso V mantinha, pelo menos, uma certa cordealidade nas suas relações com a mãe de sua esposa. Esse documento, com data de 26 de junho de 1455, vem a folhas 244 do referido livro e diz textualmente: «A Ifante D. Isabel nossa muito preçada e amada tia e madre nos enuiou dizer por muitas vezes em como o marquez de Vallença em certos seus reguengos ouuera per o caso do Ifante D. Pedro que Deus haja, certas herdades, os qoaes reguengos erão em termo da sua vila de tentugal..... e que nos pedia..... que nos mandassemos ao dito marquez que os uendesse..... porquanto não queria com elle demanda.» E esta cordealidade de relações entre os dois mantem-se por tal fórma, que, a 5 de março de 1455, D. Affonso V lhe fez a principesca dadiva de 120$000 reaes. O respectivo registo está a fl. 49 v. do livro 15, da chancellaria de D. Affonso V e diz: «Consirando nos a muyta rrazom que teemos aa Ifante dona Isabel minha muito prezada e amada tya e madre teemos por bem e lhe outorgamos que aja... 120$000 reaes pera ajuda da sua manteença e de dona C.ª (Catharina) sua filha que com ella esta dos quaes averá pagamento por as nossas sissas de monte moor o velho e da feira do dito lugar e per as sissas de Tentugal...» (1).

N'esta data, ainda não tinha nascido o futuro D. João II, que só viu

(1) Os historiadores não mencionam nenhuma filha do Infante D Pedro com o nome de D. Catharina. As mencionadas são, alem da Rainha D. Isabel, mulher de D. Affonso V, D. Filippa, que ficou no reino e morreu recolhida em Odivellas, e D. Brites, que, com seus irmãos D. Jayme e D. João, se refugiou em Borgonha, no paço de seus tios, casando ali mais tarde com Adolpho de Cleves, senhor de Revestein. Teriam tido os Duques de Coimbra outra filha, alem das conhecidas, ou será este nome de Catharina chrisma da Infanta D. Filippa?

a luz do dia em 3 de maio d'esse anno; e, se só após esse grande acontecimento, a Rainha conseguiu que o marido fizesse inteira reparação á memoria do Infante D. Pedro, mandando trasladar, com toda a pompa, para a Batalha, os ossos do martyr de Alfarrobeira, já antes d'isso conseguia concessões, como esta que acima referimos, para sua mãe. O estado de gravidez da Rainha, e o receio de que qualquer contrariedade, que ella soffresse, pudesse ser fatal para a esposa e para o successor, tão desejado, concorreram probabilissimamente para aquella liberalidade do Rei.

E D. Constança de Noronha, segunda mulher do primeiro Duque de Bragança? Edade, traje e, até, as feições, se, como já dissemos, se póde ligar valor, sob esse ponto de vista, á esculptura jacente do seu tumulo, condizem inteiramente com a franciscana pintada por Nuno Gonçalves. Resta a sua situação, que, evidentemente, é secundaria, em relação á da mãe da Rainha, sobretudo desde que, como nos parece, tenhamos de acceitar como d'esta, embora posthumo (1) e feito por estudos do natural, o retrato de mulher pintado em frente do de D. Affonso V.

Entretanto, a situação da Casa de Bragança, a mais rica de todas as casas nobres da peninsula, e, sobretudo, o seu poder durante o reinado de D. Affonso V e especialmente depois da morte do Infante D. Pedro, podia, até certo ponto, explicar a existencia d'essa figura no quadro, como é tambem razão para vermos, n'um dos paineis mais pequenos, o dos «cavalleiros», o 1.º, 2.º e 3.º Duques de Bragança.

D. Affonso V tinha uma grande affeição a seu tio D. Affonso e era dedicadissimo aos filhos e netos d'este. Não perdeu uma unica occasião

---

(1) A figura que poisa em frente de D. Affonso V é, evidentemente, um retrato posthumo. As roupagens, admiraveis, não cobriam um corpo vivo, quando o artista as pintou. Sente-se o manequim por baixo das sedas e velludos. No collo, sobretudo, é isso evidente, na falta de volume e na frieza das carnes. O artista, naturalmente, recorreu, para retratar esse personagem, a estudos anteriormente feitos, mas a sua educação realista e o seu amor da verdade atraiçoou-o, o que é tanto mais flagrante quanto a superioridade com que estão dados os vestidos fazem apoucar ainda mais o convencional das carnações. O que é uma nova razão em favor da hypothese de ser esse retrato, como tudo o indica, o da Rainha D. Isabel, morta em 1455.

de os distinguir, preterindo, mesmo, por vezes, parentes mais proximos. Assim, foi o Conde de Ourem, primogenito da Casa de Bragança e, em 1451, creado Marquez de Valença, quem conduziu a Infanta D. Leonor a Italia, para ahi a entregar ao Imperador Frederico III, seu esposo, e isto apesar de o Infante D. Fernando, irmão do Rei, e a quem este era affeiçoadissimo, pretender esse honroso encargo. A sahida clandestina do reino, d'este Principe, com destino a Napoles, onde ia avistar-se com seu tio, o Rei D. Affonso, parece ter tido essa causa; e, não tendo D. Fernando chegado a entrar n'aquelles Estados e tocando só em Ceuta, foi ahi buscal-o por ordem do Rei, com seus filhos, D. Fernando e D. João, e outros fidalgos, o Conde de Arrayolos, segundo filho do Duque de Bragança.

No anno de 1455, quando se baptisou o Principe D. João, levou-o o Duque de Bragança á pia baptismal e foi um dos seus padrinhos, e logo, pouco tempo passado, quando, nas Côrtes d'esse mesmo anno, foi jurado aquelle Principe herdeiro do throno, foi o Marquez de Valença quem «teve n'este acto a espada do Principe».

Resolvida a expedição á Africa, de que resultou a tomada de Alcacer-Ceguer em 1458, o Duque, apesar da sua edade avançada, queria seguir com seus filhos, o Marquez de Valença e o Conde de Arrayolos, já então Marquez de Villa Viçosa, e seus netos, filhos d'este, D. Fernando e D. João: mas, tendo-se opposto D. Affonso V, por temer que as forças do Duque, já cançado da muita edade e trabalhos, o trahissem, nomeou-o Regente do reino, conferindo-lhe assim a honra maior que podia dispensar-lhe. E esta distincção é depois repetida na pessoa do 2.º Duque, que é encarregado da regencia do paiz, a quando da expedição de que resultou a tomada de Arzilla.

De resto, não ha liberalidade que o rei não dê aos membros d'aquella casa, que, então, pelas suas prerogativas e dominios, era a mais poderosa, das não reinantes, de toda a Hespanha. Com o 2.º Duque, que é, ao lado do Infante D. Pedro, de quem foi amigo dedicadissimo, uma das figuras mais nobres da sua epocha, d'esse fidalgo que se illustrou pela penna e pelas armas, e de quem diz um historiador illustre que, n'elle, «não

concorria mais parcialidade do que a razão» (1), D. Affonso V, «desde que começou a reinar o estimou com tanta confiança, que lhe encommendou os negocios mais arduos do seu tempo, e lhe fez especiaes mercês, devidas mais aos seus grandes meritos, do que ao seu cuidado». E se, em 1448, o Conde de Arrayolos não tivesse sido ardilosamente arredado da côrte, não teria talvez o reinado de D. Affonso V a mancha indelevel de Alfarrobeira. O futuro 2.º Duque de Bragança luctou, quanto pôde, para conseguir a concordia entre as duas facções em lucta, e a carta que o Infante D. Pedro dirige ao Conde de Arrayolos, se mostra bem a innocencia e a grandeza d'alma do Duque de Coimbra, não mostra menos a rectidão, a bondade e a virtude do futuro Duque de Bragança. Infelizmente, o Conde teve de sahir precipitadamente para Ceuta e o drama seguiu o seu curso até desfechar na mais tenebrosa das tragedias.

Assim, é convicção nossa que a figura que ajoelha no primeiro plano do «painel dos cavalleiros» é o 1.º Duque de Bragança, sendo a que pousa no segundo o Marquez de Villa Viçosa, ao deante 2.º Duque, e a que se vê, de pé, no terceiro plano, D. Fernando, Conde de Guimarães, ao deante Duque d'este titulo e depois 3.º Duque de Bragança.

É certo que, a ter o 1.º Duque nascido em 1370, como pretende D. Antonio Caetano de Sousa (2), o qual diz que, quando elle falleceu, em 1461, tinha mais de noventa annos, deveria, n'esse caso, já andar proximo d'esta edade quando aqui foi retratado, o que não concorda muito com o aspecto do personagem das taboas de Nuno Gonçalves. Mas a affirmativa do auctor da *Historia Genealogica* não nos merece confiança, por falta de fundamento. A data do nascimento de D. Affonso, como a de seus filhos, é até hoje desconhecida, sabendo-se unicamente, com segurança, que

---

(1) *Historia Genealogica da Casa Real*, tomo V, pag. 116. No seu testamento, este Duque diz que deixa a seus filhos «por herança principalmente o serviço de Deos e do seu Rey, e que sejão amantes da justiça, e que trabalhem mais por serem bons, que ricos», mandando ainda que fosse enterrado sem pompas nem cerimonias.

(2) *Historia Genealogica da Casa Real*, tomo V.

casou a primeira vez em 1401, o que permitte dilatar-se o anno do seu nascimento até 1380, ou ainda até mais tarde (1), e então não repugnará identifical-o com o personagem das taboas de S. Vicente a que nos vimos referindo. E isto é tanto mais razoavel, quanto o Duque, em 1458, ainda se sentia com forças para passar á Africa, onde desejava ir tomar parte na tomada de Alcacer.

A figura que ajoelha no segundo plano é a de um homem de mais de cincoenta annos, e isto condiz com a edade que então teria o Marquez de Villa Viçosa, cujo nascimento certo se ignora, como se desconhece a data do nascimento do Conde de Ourem, seu irmão mais velho (2), mas que deve ter nascido antes de 1410, pois, se, em 1428, ainda ambos eram de menor edade (3), como se vê por um documento existente no archivo da Casa de Bragança, e em que o 1.º Duque requer como curador dos filhos, n'essa data realisa-se já o casamento do Conde de Arrayolos, nascendo d'esta união o 3.º Duque, em 1430.

Na data da realisação das taboas, este filho do Marquez de Villa Viçosa andava perto dos 30 annos, o que ainda se harmonisa com a edade

(1) D. Antonio Caetano de Sousa (tomo V, pag. 6, da *Historia Genealogica)* diz ter encontrado, no archivo da Casa de Bragança, um papel em que se contava ter nascido o 1.º Duque em Lisboa a 2 de agosto de 1377, mas o erudito escriptor não dá fé a esse manuscripto, por n'elle se alterarem as datas dos casamentos d'aquelle filho de D. João I. O primeiro casamento vem ali mencionado em 1402, em vez de o ser em 1401, e o segundo em 1430, isto é dez annos mais tarde do que realmente foi.

Não dizemos que o illustre historiador não tenha razão em duvidar da data em que, n'esse papel, se diz ter nascido D. Affonso, mas as suas conclusões não deixam egualmente de peccar por falta de base.

(2) A esta identificação occorre um reparo: o de se omittir assim, no painel, o Marquez de Valença que era o primogenito do 1.º Duque de Bragança e, portanto, o seu indigitado successor. Mas, a essa objecção, que é, na verdade, de peso, responderemos que o facto não destroe a verosimilhança da nossa hypothese, pois, estando, como nos parece, representado n'esse painel o Conde de Vianna, elle teria sido retratado só nos fins de 1460, anno em cujos meiados este illustre capitão veio a Lisboa, demorando-se cá até meiados de 1461 em que se retirou para a Africa. E, sendo assim, comprehende-se que o Marquez de Valença não fosse tambem retratado, visto ter fallecido em 29 de agosto de 1460 *(Historia Genealogica,* tomo X, pag. 533).

(3) Segundo as Ordenações Affonsinas, liv. III, tit. 120, a maioridade começava aos 25 annos.

presumivel do cavalleiro que Nuno Gonçalves pintou no painel, em terceiro logar.

Não foi, porém, só o facto das coincidencias que acabamos de constatar que nos suggeriu e fez acceitar como a mais logica a hypothese de serem essas tres figuras os tres primeiros Duques de Bragança. Para esta nossa convicção, concorreu ainda ter o artista retratado, no plano immediato ao occupado pelo 3.º Duque, esse typo estranho de guerreiro, de pelle tisnada pelo sol, a cabeça coberta com um casco reluzente de aço e, contrariamente ás outras figuras de cavalleiros representados n'esta e nas outras taboas, com o rosto emmoldurado por uma forte e negra barba.

Isolada dos seus tres companheiros, a identificação d'essa figura não deixaria de formular-se com relativa facilidade; mas, junta com elles, rubrica-se mais claramente, e não já sómente a si, mas tambem aos seus irmãos d'armas. Para nós, temol-a como o retrato de D. Duarte de Menezes o governador e defensor de Alcacer, onde combateu com o Marquez de Villa Viçosa e seus filhos, D. Fernando e D. João. D. Duarte esteve em Portugal em 1460, anno em que foi feito Conde de Vianna (3.º do titulo), e era da maior intimidade dos Duques de Bragança. D. Fernando, futuro 3.º Duque, e já então Conde de Guimarães, acompanhou-o, quando, em 1461, D. Duarte voltou á Africa, onde veio a morrer gloriosamente «como cavalleiro de grande coração que elle era», em combate, na serra de Benacofú, em 1464 (1)

Depois, a tornar esta nossa identificação ainda mais verosimil, ha ainda precisamente o facto de os tres duques estarem no mesmo painel isolados dos outros personagens da côrte. O Duque de Bragança e a sua familia tinham, como já vimos, uma situação excepcional, no reino, e, assim, em 1455, no acto de ser jurado em côrtes o herdeiro do throno, o procurador de D. Affonso jurou logo depois do Infante D. Henrique, seguindo-se, ao Duque de Bragança, D. Pedro, filho do Infante D. Pedro

---

(1) *Brazões da Sala de Cintra,* por Anselmo Braamcamp Freire, liv. II, pag. 375.

NUNO GONÇALVES

RETRATO DE D. AFFONSO V (Detalhe do painel do Infante)

Serie da «Adoração de S. Vicente»

Museu do Patriarcado

e, a este, o procurador do Marquez de Villa Viçosa. Mas, para o orgulho de D. Affonso, isso mesmo devia ser talvez doloroso, pois o facto representava ainda uma subalternisação, sobretudo na precedencia do Infante D. Pedro sobre aquelle seu filho. E é, por isso, curioso notar-se que, n'essa solemnidade, emquanto que o Infante D. Henrique e o Infante D. Pedro compareceram em pessoa, o Duque e o Marquez de Villa Viçosa fizeram-se representar por procuradores (1).

Ora, se, em 1455, e n'um acto como o do juramento do herdeiro da corôa, podia doer a D. Affonso que elle e, sobretudo, seus filhos occupassem um logar secundario, muito mais devia repugnar-lhe figurarem em eguaes circumstancias, para a posteridade, n'um retabulo votado ao padroeiro de Lisboa e destinado á Sé. D'ahi, provavelmente, a idéa do agrupamento com os seus dois herdeiros, n'um só painel.

No «painel dos pescadores», representou o artista, para além d'um penitente, que, no primeiro plano, resa, de bruços, seis homens do mar. Primitivamente, dois d'estes personagens, os que poisam no segundo e terceiro plano, ostentavam rêdes; e essas rêdes eram distinctas, nitidamente separadas uma da outra. Descrevendo o grupo, o sr. Vasconcellos accentuava o facto, dizendo que o primeiro d'estes personagens se envolvia na sua como n'um manto real; no dizer do mesmo escriptor, a do outro parecia estar-lhe apenas suspensa do hombro (2).

Tratada e limpa esta taboa, essas rêdes transformaram-se n'uma unica, envolvendo não só aquellas duas figuras, mas as tres centraes, n'um

(1) O Marquez de Valença esse não faltou. Coube-lhe na cerimonia um logar de honra, pois foi elle quem, como já vimos, «teve n'este acto a espada do Principe». De contrario, não teria tambem, certamente, comparecido, porque, inimigo irreductivel do Infante D. Pedro, doer-lhe-hia, mais que ao seu pae e irmão, essa humilhação. E assim, n'esse mesmo anno, quando da trasladação dos ossos d'aquelle Infante para a Batalha, recusa-se a tomar parte n'essa homenagem: «e vieram todolos Senhores e Senhoras pryncipaaes do Reyno, salvo o Ifante Dom Fernando, e o Marquez de Vallença, que tomaram outra opiniam contraira ao prazer e contentamento da Raynha.» (Ruy de Pina, *Chr. de Affonso V*, cap. CXXXVII).

(2) *O Commercio do Porto*, de 28 de julho de 1895.

proposito evidente de symbolismo, com que se harmonisam os seus trajes, certamente habitos de qualquer irmandade de navegadores e pescadores do alto, como a do «Espirito Santo», instituida em 1428, na freguezia de Santo Estevam (1). E isto é tanto mais frisante, quanto os outros tres maritimos, que poisam no ultimo plano, vestem fatos usuaes, da epocha.

Ora, pelo numero e sua disposição, essas figuras condizem com os fundadores da celebre companhia de Lagos, formada por iniciativa do Infante. O que occupa o logar principal, e que tem uma tal nobreza que o sr. Joaquim de Vasconcellos diz parecer um Rei no seu dominio, será Lançarote, almoxarife do Rei e antigo escudeiro do Infante; o que lhe fica á esquerda, e que é dos mais edosos, Gil Eannes, o velho marinheiro que dobrára o Cabo Bojador; e o que, ainda dentro da rede, como estes dois, poisa immediatamente, por detraz, Estevam Affonso, homem nobre, que depois veio a morrer nas Canarias (2). Os outros tres serão então Rodrigo Alvares, João Bernaldes e João Dias, o ultimo armador de navios. Pertencem já a uma outra categoria, embora, como os tres primeiros, tivessem tambem o commando de uma caravella (3).

No painel que agora denominamos da «Reliquia», por o persogem (4) que, n'elle, occupa o primeiro plano, exhibir a reliquia de S. Vicente, a que já atraz nos referimos, destaca, pelo seu aspecto e pela situação que lhe é dada, a figura que, no segundo plano, sustenta e mostra um grande livro, de caracteres fantasiados, com que se quiz suggerir a escripta hebraica. O cotejo d'essas paginas com as dos livros talmudicos da epocha não deixa duvidas a este respeito.

---

(1) *Elementos para a Historia do Municipio de Lisboa,* vol. v, pag. 86.

(2) A mascara d'este personagem está um pouco prejudicada no seu caracter primitivo, pelos maus tratos que soffreu. D'ahi a pouca distincção que tem agora essa fisionomia, e que evidentemente, como a dos seus dois companheiros, era de pessoa de gerarquia elevada.

(3) *Os filhos de D. João I,* por O. Martins, pag. 249.

(4) Se esta figura não fosse a de um secular, lembrariamos a possibilidade de ser o Prior dos Conegos Regrantes de Santo Agostinho, a cujo convento pertencia a reliquia que ella ostenta Assim, não sabemos quem possa ser.

O sr. Joaqúim de Vasconcellos classificou logo esta figura como a d'um judeu, embora a estrella vermelha, que ella ostentava á altura da bocca do estomago, tivesse dez pontas e não seis. O sr. Vasconcellos não se enganou. Limpa essa taboa, a opa e gorra que essa figura veste, e que, na occasião em que o sr. Vasconcellos as examinou, eram de côr preta (1), surgiram primeiramente ao restaurador de côr verde clara, e ahi ainda a estrella se mantinha com as dez pernas, para finalmente apparecer de *seis* na primitiva pintura, em que essa opa e gorra, como agora se vê, são de côr verde-escura. Ora, como o Sr. Vasconcellos accentuou, este distinctivo era a marca imposta aos judeus pelas Ordenações Affonsinas, que, no titulo 86 do livro II, mandam que os sectarios de Moysés «tragam signaaes vermelhos de seis pernas cada hũu no peito a cima da boca do estamago; e que estes signaaes tragam nas roupas, que trouverem vestidas em cima das outras; e sejam os signaaes tam grandes, como o seu seello redondo; e que os tragam bem descobertos, de guisa que pareçam; etc.»

A côr verde do traje, côr que é caracteristica dos descendentes do propheta, e o facto de ser de um mouro, Razy, o celebre historiador arabe do seculo IX, o documento mais antigo e que mais credito merece relativo ao martyr valenciano (2), podia suggerir tambem a hypothese de ser um mouro essa figura, tanto mais quanto foi tambem um mouro, o nobre architeto Mafamude Sarraceno, quem, para portuguez (3), o traduziu do arabe, no reinado de D. Diniz. Mas a estrella vermelha que elle tem nas vestes oppõe-se a isso. E as Ordenações Affonsinas são n'esse ponto concludentes, mandando no titulo 113 do livro II «que trazendo os ditos mouros os ditos albernozes, assy como sempre trouverom, ... ou capuzes em cima de seus vestidos, ou balandraaos, ..., ou trazendo suas aljubas, ..., que lhe não sejam coutadas as ditas roupas, nem sejam por ello presos....., visto como o trajo que ora trazem, he assaz devisado do dos Crisptaãos». Isto é, ellas mostram como não ha paridade entre o

(1) *O Commercio do Porto,* artigo citado.
(2) *Acta Sanctorum,* vol. II, cap. «De reliquiis S. Vincentii».
(3) *Bibliotheca Lusitana,* de Diogo Barbosa Machado.

traje dos mouros e o dos judeus, pois, se o d'aquelles differia do dos christãos, differia, tambem, é claro, do dos israelistas, sendo precisamente a semelhança do traje d'estes ultimos com o dos christãos o que levara D. João I a impôr-lhes o distinctivo, mantido nas Ordenações Affonsinas (1).

Quem seja, porém, esse judeu e o que representa nas taboas é o que nós continuamos a ignorar. Será um rabbino, como lembra o sr. Joaquim de Vasconcellos, isto é o Arraby-moor, magistrado supremo dos judeus, cujas attribuições são reguladas nos §§ 1.º a 3.º do livro II das Ordenações Affonsinas, entidade que tão alta importancia tinha então em Portugal? (2) Ou será, não um successor de Dom Judá Cosem e de Mestre Mousem, «arrabys moors» de D. João I, mas o physico de D. Affonso V, successor do celebre mestre Guedelha, astrologo de D. João I e de D. Duarte?

Na primeira hypothese, o livro aberto que essa personagem ostenta é a *Biblia* e esse judeu representa, nas taboas, toda a colonia isrealita; no segundo, essa figura entra como allusão a algum vaticinio ou prognostico e o livro é, não o *Velho Testamento* nem o *Talmud*, mas qualquer tratado astrologico. E, n'um ou n'outro caso, a presença d'essa personagem nos quadros não é de facil explicação, como causa tambem reparos o estar de cara rapada, ao uso de então, o que é contrario á lei Moysaica.

Como é verificavel nos documentos e narrativas da epocha, a situação dos judeus no reinado de D. Affonso V era o melhor possivel. Mais eloquentemente do que nenhum outro escriptor, nos diz como eram então tratados em Portugal os israelitas, o erudito talmudico D. Isaac ben Judah Abarbanel. Nas suas Memorias, escriptas em Veneza, para onde fugiu no

---

(1) Segundo uma carta de D. Manuel, de 1502, publicada no vol. V do *Archivo Historico Portuguez*, vê-se que os signaes que os mouros trouxeram, e isto durante muito pouco tempo, eram tambem inconfundiveis com os dos judeus. Esses signaes eram luas cosidas sobre os seus albernozes e vestidos, e parece terem-lhes sido impostos posteriormente ao reinado de D. Affonso V. (*Occorrencias na vida mourisca*, por Sousa Viterbo.)

(2) «A primeira auctoridade (dos judeus) era o *arrabi mór* de Lisboa, empregado de tanta importancia que, muitas vezes, referendava os decretos, e servia na vez dos ministros do Rei.» (Coelho da Rocha, *Ensaio sobre a Hist. do Gov. e da Leg. de Portugal*, § 118.)

reinado de D. João II, e onde veio a morrer em 1509, este homem, notavel por tantos aspectos e que deve talvez a sua perdição á amizade que lhe votava o 3.º Duque de Bragança, conta que «se via respeitado nos Paços de D. Affonso V», de quem faz um grande elogio (1). Mas tudo isto, que justificaria a presença do judeu n'um quadro, sem caracter religioso, em que figurasse o Rei e as pessoas mais nobres do Reino, não explica o logar dado a este personagem no retabulo da Sé, em adoração a S. Vicente. No titulo 117 do livro II, as Ordenações Affonsinas prohibem terminantemente que os judeus estejam nas egrejas, emquanto «se rezam as Oras e celebra ho Officio Divino», como lhes não permittem tambem que administrem sequer os altares. E este crime era considerado tão grave, que o judeu que o praticasse, pagava, de cada vez que n'elle tivesse incorrido, cincoenta mil libras, além de ser «açoutado publicamente em tal guisa que haja cento açoutes compridamente».

Por isso, apesar d'esse personagem ser retratado do natural, e com um tal escrupulo, que nem sequer escaparam ao pintor as anomalias do modelo, como a que se vê no dedo minimo da mão direita, elle reveste certamente um symbolo, cujo significado nos escapa.

Os tres personagens que poisam nos tres primeiros planos do «painel dos Frades», vestem o habito de S. Bernardo e são, talvez, como o sr. Vasconcellos lembrou, grandes lettrados. A situação creada a essa classe no reinado de D. João I por João das Regras e mantida no reinado de D. Duarte e de D. Affonso V (2) justifica em absoluto o ter-lhe sido reservada esta taboa, como lhe eram sempre reservados os primeiros logares em todas as embaixadas e, em especial, nas destinadas a Roma, tão frequentes então.

Porque é que, embora como hypothese, rubricamos as duas cabeças da photogravura que abre esta monographia com os nomes de Nuno e

(1) *O Principe Perfeito,* de Oliveira Martins, pag. 149 do Prefacio, por Barros Gomes.
(2) Coelho da Rocha, obra citada, pag. 99 e seguintes.

Joham Gonçalves? Por varias razões. As mais importantes, de ordem technica, damol-as adeante, no capitulo I, da segunda parte d'este livro, e essas referem-se só á cabeça de Nuno Gonçalves. Mas, estando nós, por esse motivo, na idéa de que essa mascara é a do pintor de D. Affonso V, e sendo evidentemente a mascara que immediatamente se lhe segue, embora differente, a d'um personagem affim d'este, com analogias evidentes de conformação facial, a coincidencia d'essa semelhança ou parentesco fisionomico e a da collocação d'essa figura no painel em que está representado D. Affonso V, formando, com a que suppomos de Nuno Gonçalves, um grupo áparte, precisamente no angulo opposto áquelle em que se ajoelha este Rei, levou-nos áquella hypothese, para cuja plausibilidade concorrem ainda os seguintes factos:

1.º Intervenção, na factura dos paineis, de um collaborador com technica approximada á de Nuno Gonçalves, embora bastante inferior á d'este, e, sobretudo, sem o seu poder de sentir; 2.º Existencia, comprovada por documentos (1), de um pintor contemporaneo de Nuno Gonçalves, com o nome de João, e, provavelmente, inferior, pois, apesar de ter merecido a benevolencia régia, não alcançou o titulo de pintor real; 3.º Coincidencia de ter esse pintor o nome do scriba da chronica de Azurara (2), e affinidade do retrato do Infante da chronica com o do painel de Nuno Gonçalves, sendo-lhe comtudo inferior e cabendo nas qualidades affirmadas pelo collaborador d'este artista.

Passando d'este ao painel que denominamos «do Arcebispo», por se vêr, n'elle, esta alta entidade ecclesiastica, a primeira figura que julgamos poder identificar é a d'aquelle Prelado. Veste um riquissimo pluvial recamado de oiro, seguro por um firmal, onde esplende uma esmeralda entre oito grossas perolas. A mitra, essa, é toda coberta de aljofares.

Para nós, este personagem é D. Affonso Nogueira, que governou a Sé de Lisboa, desde 17 de setembro de 1459. D. Affonso V foi-lhe affei-

(1) *Noticia de alguns Pintores Portuguezes*, 1.ª série.
(2) *Missal de Estevam Gonçalves*, prefacio de Ferdinand Denis.

çoadissimo, e tanto, que, segundo o auctor da *Historia Genealogica*, foi elle o escolhido por este Rei para ir, em 1468 (1), a Castella, tratar do casamento do nosso monarcha com a Infanta D. Catharina, irmã de Henrique IV. Para esta amizade de D. Affonso V, devia concorrer o ter sido D. Violante Nogueira (2), irmã do Arcebispo, aia da nossa Infanta D. Catharina, e ainda o ter D. Affonso Nogueira, nos primeiros annos, abraçado a nova reforma da congregação de S. João Evangelista, a que foi muito dedicada a Rainha D. Isabel (3).

O Arcebispo está rodeado pelo seu cabido, vendo-se todos os conegos com capas d'asperges, verdes, côr que, segundo a liturgia, só é usada nos domingos que não são dias santos, e segura-lhe o baculo, de crystal e oiro, o conego arcediago.

As outras figuras d'este painel, á excepção da que poisa no ultimo plano, á extrema esquerda do Santo, e em que, como adeante diremos, suppomos estar retratado o chronista Azurara, não nos atrevemos a identifical-as. Pelo logar que occupa, a que se ajoelha á direita de S. Vicente, deveria ser o Infante D. Fernando, irmão de D. Affonso V, sendo então a que poisa em frente o Infante D. Pedro, filho do martyr de Alfarrobeira. Depois do Rei, do Principe herdeiro e do Infante D. Henrique, e ainda do Duque de Bragança, ninguem poderia passar-lhes adeante. Mas a idade que a primeira d'essas personagens apparenta, briga um pouco com esta supposição. E, se nos guiassemos só por affinidades physionomicas, identificariamos antes o Infante D. Fernando com o cavalleiro que, de lança na mão, poisa n'um plano mais afastado, á esquerda do Santo. A sua mascara lembra a do pae de D. João II. E, n'esta orientação, veriamos ainda, na figura que, tambem de lança e couraça, poisa em frente d'esta, D. João de Bragança, irmão do 3.º Duque, e, ao deante,

(1) Esta informação é contraria á affirmativa de Baptista de Castro, que, a pag. 77 do tomo III do seu *Mappa de Portugal*, diz ter morrido de peste este Prelado, em 1464.

(2) *Agiologio Lusitano*, tomo III, pag. 718. *Historia Genealogica*, tomo V, pag. 149 e 155 e seguintes.

(3) *Mappa de Portugal*, log. cit.

6.º condestavel de Portugal e Marquez de Monte-mór o Novo. O seu *facies* suggere em muito o que as imagens consagradas dão ao Grande *Conde estabre,* de quem este Marquez era bisneto.

Pelo que respeita a Azurara, a edade do personagem retratado por Nuno Gonçalves, n'este painel, de grande «in-folio» debaixo do braço e o caracter da sua vestimenta tornam plausivel a nossa supposição. Azurara devia ter sido intimo do pintor, e D. Affonso V consagrava-lhe uma tal affeição, que não se comprehenderia mesmo o seu afastamento dos paineis. A carta (1) que este Rei lhe dirige para a Africa, onde Azurara estava a colher elementos para a *Chronica de D. Duarte de Menezes,* não deixa duvidas a este respeito. Ao lado do Infante D. Henrique e dos capitães e homens d'armas de D. Affonso V, Azurara tinha, segundo o texto d'essa missiva, o seu logar marcado, em tudo o que representasse homenagem aos feitos d'aquelles. E essa carta, que honra o monarcha que a subscreveu, mostra tambem como o Rei se retratava com frequencia e é ainda, até certo ponto, prova do escrupulo que Nuno Gonçalves punha nos seus trabalhos, todos feitos com o modelo á vista.

O monarcha, depois de dizer-lhe quanto estava inquieto, receando que o silencio de Azurara fosse causado por «algua enfermidade», explica que «nom he sem razão que os homes que tem vosso carrego sejam de prezar e honrrar, e que depois daquelles Principes, ou Capitaes que fazem os feitos dignos de memoria, aquelles que depois de seus dias os escreverão muito louvor merecem», e termina com o seguinte: «*O meu vulto pintado* eu não o tenho pera vo-lo agora laa poder enuiar, mas o proprio prazerá a Deos que verees laa em algu tempo, comque vol-o mais deve prazer.»

Ora, tendo D. Duarte de Menezes sido feito Conde em 1460, quando da sua visita ao Reino, e tendo regressado a Alcacer em 1461, a carta de D. Affonso V, fallando na boa acceitação que o *Conde* fez a Azurara, tem que ser posterior a esta ultima data e anterior a 1464, anno em que, como já vimos, morreu D. Duarte de Menezes, e ainda a 7 de novembro

---

(1) *Collecção de livros ineditos da Historia Portugueza,* tomo III.

NUNO GONÇALVES

RETRATO DE EANNES DE AZURARA (?) (Detalhe do painel do Arcebispo)

Serie da «Adoração de S. Vicente»

(Museu do Patriarchado)

de 1463, dia em que D. Affonso V sahiu de Lisboa para Africa (1). E, sendo de 1459 a 1464, approximadamente, a data em que os quadros foram realisados, por serem do natural, indiscutivelmente, os retratos do Infante D. Henrique, morto em 1460 (2) e o do Principe D. João, que é representado pelo artista dos 8 para os 10 annos, a conclusão a que se chega é que, na occasião em que D. Affonso V escreveu a Azurara, entre 1462 e 1463 (3), devia Nuno Gonçalves ter começado ha muito os quadros de S. Vicente, tendo feito então certamente já mais d'um retrato a El-Rei, de quem era pintor desde 1450. Se, portanto, Nuno Gonçalves trabalhasse com facilidade, de cór, sobre apontamentos feitos, D. Affonso V não teria deixado de mandar a Azurara o retrato pedido. A não satisfação do pedido, que, com tanto interesse, lhe era feito, só se justifica pela difficuldade que o Rei tinha em conseguir do pintor a sua imagem.

*

* *

Identificadas assim algumas das figuras dos paineis, e fixada approximadamente a data em que foram feitos, o seu significado surge-nos com uma relativa clareza. D. Affonso V, artista por temperamento e protector de tudo o que representasse affirmação de talento, honrando, como vimos, as lettras quasi tanto como as armas, e deleitando-se com a musica (4), ao encommendar o retabulo de S. Vicente, visou certamente a dois fins: o culto do Santo e a glorificação dos que lhe appareciam como a mais alta incarnação da idéa de conquista, que era o seu fito.

S. Vicente era, por assim dizer, o patrono das nossas grandes victo-

(1) Ruy de Pina, *Chr. de D. Affonso V*, cap. 148.

(2) 13 de novembro.

(3) O final da carta indica tambem que D. Affonso V se preparava para passar á Africa, e como Ruy de Pina, na chronica d'este Rei (cap. 147), diz que foi «no anno seguynte de mil e quatrocentos e secenta e dous, (que) se principiou e ordenou a yda d'El-Rey em Africa», a carta deve, probabilissimamente, ser d'esta data.

(4) «Folgou muyto d'ouvir musica». *Chr. de D. Affonso V*, cap. 213.

rias. A acreditar-se a tradição, é a conquista de Coimbra que põe D. Affonso Henriques na pista dos seus restos, e é, depois, a tomada de Lisboa que permitte a este Rei o achado e a posse d'elles, realisando assim o desejo, em que, desde então, não deixou de pensar (1). Venerado, desde essa epocha, ferverosamente, por todos os successores do fundador da monarchia portugueza, é em S. Vicente, tanto como na Virgem, que o Mestre d'Aviz põe sempre o seu pensamento nas occasiões criticas, e, ao passar com seus filhos pelo Promontorio Sacro, na esquadra que o leva para Ceuta, manda *mesurar* as vélas, em homenagem á terra que, durante tanto tempo, guardou as reliquias do Santo.

S. Vicente preside assim, em espirito, a essa aventura, que foi o verdadeiro inicio do nosso imperio africano. E o Rei é-lhe sempre tão fiel, que, quasi na agonia, não quer deixar este mundo, sem ir, mais uma vez, resar deante do seu altar. Já não póde andar, mas nem por isso desiste do seu proposito. É levado, dos Paços da Alcaçova á Sé, pelos filhos, e, finda a missa que ali ouve, não abandona a cathedral, sem deixar «um sacco d'oiro amoedado» para a conclusão da capella votada áquelle Santo.

Era natural, portanto, que D. Affonso V, depois da tomada de Alcacer-Ceguer, em agradecimento pela felicidade do seu triumpho, pensasse em S. Vicente. Peitava-o assim como protector para as suas novas empresas, decerto esperançado em que o Santo lhe seria tão propicio, como fôra a seu avô, e pagava conjuntamente uma divida em aberto, enriquecendo com um retabulo sumptuoso o altar principiado em tempos de D. João I, ao mesmo tempo que satisfazia naturalmente a devoção do Infante D. Henrique, cujo «ninho d'aguia» poisava, ha muito, na terra que abrigára por tanto tempo o corpo do martyr valenciano.

Este parece-nos o pensamento que presidiu á factura dos paineis de S. Vicente. É isto, pelo menos, o que lemos na composição das differentes taboas, em que se glorifica mais ao Infante que a D. Affonso V, o qual,

(1) *Lisboa Antiga*, vol. v, pag. 22.

após a tomada de Alcacer, «triste e pensoso» pela pequenez da praça conquistada, mais do que nunca «contemprou na Realeza de Cepta, e em sua grandeza, maravylhoso e forte assento» (1). O «painel dos pescadores» é assim inteiramente dedicado a D. Henrique, e se, na taboa que nós intitulamos «painel do Infante», o Rei figura, como não podia deixar de ser, no primeiro plano, o glorificado ahi é ainda evidentemente o solitario de Sagres.

N'esse quadro, não apparece nem um só dos homens d'armas ou grandes dignitarios dos que compunham sempre o sequito d'um monarcha faustuoso, como foi D. Affonso V. Ao Rei e ao Principe, segue-se, é claro, o Infante e, a este, immediatamente, um grupo dos seus «homens», certamente dos mais notaveis entre os seus mais illustres capitães, e, portanto, cobertos de riquezas e honrarias; mas, apesar d'isso, sem duvida em conformidade com os desejos de D. Henrique, representados em toda a simplicidade, envoltos nos seus rudes gabões, os mesmos com que, provavelmente, na sua companhia, affrontaram, mais d'uma vez, os ventos fortes e desabridos do mar alto. Não os marca nem uma unica insignia, um só distinctivo. Todos vestem com a mesma desataviada singeleza e apenas as mascaras mostram os maiores ou menores trabalhos em que andaram, como a maior ou menor magestade do porte indica a origem nobre ou plebeia d'onde procedem.

E é este o ultimo grupo d'esse painel. Para traz, não ha nem mais figuras, nem sequer mesmo simples accessorios. E assim, todas essas cabeças, já de si admiraveis pela grande individualidade do seu caracter, recortam-se ainda mais nitidas no fundo, antigamente azul, mas agora esverdeado do tempo, como nimbadas do tom glauco do mar em que, na bella expressão do historiador, foram, noite e dia, fortes e valorosos gaviões (2).

---

(1) Esta passagem de Ruy de Pina *(Chr. de D. Affonso V,* cap. 139) refere-se a D. João I; mas a parte de D. Henrique na tomada de Ceuta foi mais importante do que a de seu pae, e, em todo o caso, era o Infante quem, na epocha, morto o pae e os irmaos, representava esse heroico feito.

(2) Oliveira Martins, *Os filhos de D. João I,* cap. III.

III

Tudo isto identifica por completo as taboas do Patriarchado com as que os documentos dão como tendo sido pintadas para o altar de S. Vicente, da Sé de Lisboa, e que ahi existiram até começos do seculo xvii. Mas, para que não pudesse haver a menor duvida, a boa sorte que, no meio dos attentados que essas taboas soffreram, parece ter querido defendel-as sempre, permittiu que, pelo menos em uma d'ellas (1), se conservasse quasi intacta a rubrica do pintor. Este achado é, como facilmente se calcula, absolutamente precioso. E de tal importancia, que, embora as taboas de S. Vicente, uma vez livres das camadas de tintas e vernizes com que tinham sido, posteriormente, cobertas, não surgissem no estado admiravel em que appareceram, elle seria, por si só, bastante para nos compensar e a Luciano Freire de todas as canceiras que o encontro d'essa rubrica representa.

(1) Para nós, é ponto de fé que o pintor só rubricou a sua obra n'essa parte. O facto da assignatura estar na bota de D. Affonso V, de quem o artista era pintor official, marca um proposito que não se coaduna muito com a existencia de mais rubricas em outros pontos dos quadros.

A assignatura era, porém, mais explicita, e comportava talvez a data. Para áquem do *v* que o artista collocou dentro do *G*, ha vestigios de um *s* ou *z*, como ha vestigios, embora tenuissimos, de quaesquer signaes inferiormente áquella inicial.

A rubrica é discretissima, e o seu achado é, por si só, uma prova segura do escrupulo com que Luciano Freire fez a limpeza dos quadros. Realisada sobre as ultimas velaturas, uma limpeza, um tudo nada menos conscienciosa, tel-a-hia sacrificado. Por isso Luciano Freire conservou, quanto pôde, aos paineis, o verniz primitivo, garantindo por essa fórma a integridade absoluta da pintura que este cobria e a *patine* que o seu envelhecimento lhe dava.

Luciano Freire, quando começou o tratamento dos paineis, ignorava, por completo, a idéa em que estavamos de serem elles obra de Nuno Gonçalves, por desconhecer os motivos que nos levavam a essa supposição. Quando, portanto, se lhe depararam as letras que constituem a rubrica e que, conformemente ao que lhe pediramos, d'isso nos avisou, apesar de já convencido de que esses caracteres eram, sem contestação possivel, uma marca, não sabia, comtudo, relacional-os com o pintor de D. Affonso V. Grande foi, por isso, a sua alegria, logo que lhe dissemos que a ultima prova estava achada, sendo esses caracteres nem mais nem menos do que a rubrica incontestavel de Nuno Gonçalves.

A rubrica, constituida pela abreviatura de Gonçalves, tal qual se vê na respectiva photogravura, existe no peito da bota que D. Affonso V calça no pé direito. O *G* e o *v* são nitidamente visiveis. Do *s* ou *z* (o nome de Gonçalves apparece com *z* nos documentos de 1450 e 1452, e com *s* no de 1471), resta apenas um pequeno vestigio, o que não é para admirar, dados os maus tratos que as taboas soffreram. O *G*, bastante fantasiado, como era proprio da graphia da epocha, apesar de não ser absolutamente egual, é parente proximo dos que os scribas de D. Affonso V lançaram nos livros da Chancellaria d'este monarcha, ao rubricarem o registo das cartas de nomeação e privilegios passadas a Nuno Gonçalves.

A importancia d'esta rubrica é enorme; e tanto ou mais valiosa para a historia da nossa arte e do pintor, como para a authenticação dos quadros. Esta já estava feita, e por tal fórma, que não podia haver a menor duvida de quem fosse o seu auctor e do que elles representassem. Mas o que essa rubrica nos veio dizer ainda foi como era já então definida a posição do artista e o alto grau de consideração a que a pintura tinha chegado entre nós. Com a destruição provavel de muitas taboas d'esta epocha e o roubo certo de muitissimas outras, todas as conjecturas eram possiveis, dando fóros de verdade á conclusão tirada pelo sr. Joaquim de Vasconcellos (1) e outros criticos, que, com escassos elementos de

(1) Da *Pintura Antigua*, pag. 83.

analyse, affirmavam que, em Portugal, na epocha primitiva, «tudo (em pintura) era anonymo e incerto».

Que essa affirmativa era precipitada, como o era tambem a da não existencia de paineis portuguezes do seculo XV, vieram proval-o agora os quadros de S. Vicente. E isso será certamente confirmado por muitos outros quadros nossos do seculo XVI, e ainda do seculo XV, uma vez que sejam libertos das camadas de tinta que os deshonram, como succede á maioria das taboas de Setubal, a algumas de Lisboa, Thomar, Viseu, Ferreirim, Porto, e a muitas outras dos nossos pintores da epocha.

Vejamos agora quem era Nuno Gonçalves, ou, antes, o que se conhece da vida d'este artista.

Que se saiba, foi Francisco de Hollanda o escriptor que primeiro se referiu ao auctor dos quadros de S. Vicente. Nomeia-o duas vezes, na sua obra *Da Pintura Antigua*, constituida por dois livros, e existente na Bibliotheca Real de Madrid. É, portanto, o testemunho quasi de um contemporaneo, pois Nuno Gonçalves ainda vivia e trabalhava em 1471 e Hollanda concluiu estes dois livros, um em 1548, o outro, no começo de 1549. Hollanda, que, de regresso da Italia, e com uma grande illustração, mas sem o estofo de um grande artista, chega, sobretudo, com o espirito cheio de regras e preceitos e não comprehende o encanto da nossa escola de pintura de então, ainda hoje admiravel, precisamente pelo seu naturalismo vitalisador e pela consequente desobediencia ás formulas que foram a causa da decadencia da arte italiana da Renascença, deante dos quadros de Nuno Gonçalves, teve, apesar d'isso, um momento de espanto pela grandeza do seu valor, e, sem hesitação, elle que tudo condemna, inclue o seu auctor na sua *Tavoa dos famosos pintores modernos a que elles chamam aguias*. É o 18.º e o ultimo d'uma lista que abre com Miguel Angelo e de que fazem parte, nem mais nem menos, do que Leonardo de Vinci, Raphael d'Urbino, Ticiano, Mantegna, Matsys, Ber-

ruguete e mestre Giacomo, pintor italiano ao serviço do Rei D. João, de boa memoria.

Ahi, n'essa referencia, que vem quasi no fim do livro segundo *Da Pintura Antigua,* não nos dá Hollanda o nome do pintor. Indica-o simplesmente como «o pintor portuguez que pintou o altar de S. Vicente de Lisboa». Essa indicação é, porém, esclarecida com outra, em que Hollanda, na mesma obra, nos diz o nome do artista portuguez que tanto o enthusiasmou. «Quero fazer menção de hum Pintor Portuguez que merece memoria, pois em tempo meio barbaro quiz imitar n'alguma maneira o cuidado e a discrição dos antigos Italianos Pintores; e este foi Nuno Gonsalves, Pintor de el-rei D. Affonso, que pintou na Sé de Lisboa o altar de S. Vicente, e creio que tambem he da sua mão hum Senhor atado á columna, que dous homens stão açoutando, em huma capella do mosteiro da Trindade, etc.»

Seguidamente a Francisco de Hollanda, refere-se-lhe Céan Bermudez. Este erudito escriptor hespanhol recorreu á obra de Hollanda, que tinha á mão, e d'ella tirou a nota com que no seu *Diccionario Historico de los professores de las Bellas-Artes en España* (1), acompanha o nome de Nuno Gonçalves. Essa nota é como segue: «Gonzalez (Nuno), Pintor del rey de Portugal D. Alonso. Pintó el altar de S. Vicente de la catedral de Lisboa, y un Señor á la columna, que está en una capilla del convento de la Trinidad de la misma ciudad. Sin haber estado en Italia, prócuró imitar con correccion los buenos professores de ella. (Franc. de Hol.)»

Depois, José da Cunha Taborda (2) e Cyrillo Volkmar Machado (3) transcrevem, pouco mais ou menos, esta noticia. Ambos, nas suas obras, se referem a Hollanda, mas nenhum se documentou conscienciosamente, apesar de, já n'essa occasião, existir no Archivo da Academia Real das

(1) Madrid, 1800.
(2) *Regras da Arte da Pintura,* Lisboa, 1815, pag. 145.
(3) *Collecção de memorias relativas ás vidas dos pintores, etc.,* Lisboa, 1823, pag. 17.

Fac-simile com redacção da carta de D. Affonso V, de 20 de julho de 1450, *filhando* Nuno Gonçalves por seu pintor, com o ordenado de 1.000 reais brancos.

Livro do Tombo, Carta de D. Affonso V, [illegible]

Fac-simile com ampliação da rubrica com o nome de Nuno Gonçalves, começada pelo escriba de D. Affonso V, à margem da carta regia acima reproduzida.

Fac-simile da assignatura de Nuno Gonçalves, existente no «painel do Infante» e posta por aquelle artista no peito da bota que D. Affonso calça no pé direito.

Sciencias de Lisboa a copia que Monsenhor Ferreira mandou fazer, em Madrid, do manuscripto *Da Pintura Antigua* (1).

O cardeal Saraiva é mais cuidadoso. Examina todos os livros de Hollanda existentes na Academia, e d'elles extrahe tudo o que tem um real interesse para a nossa arte. É na sua obra que, pela primeira vez, apparecem na integra as referencias de Hollanda a Nuno Gonçalves (2)

Raczynski encontra já todos estes elementos, mas nada lhes adeanta. Apenas, com a sua traducção de parte do 2.º livro do manuscripto *Da Pintura Antigua,* publica, pela primeira vez, toda a «lista dos famosos pintores»; mas, ao mesmo tempo, publicando a communicação do Visconde de Jeromenha (3), vem tornar mais nublosa a figura d'esse pintor, que, segundo essa noticia, não se sabe já se existiu no reinado de Afonso IV ou no de D. Affonso V, embora Raczynski se incline para que fosse no reinado do segundo d'aquelles Reis que Nuno Gonçalves tivesse trabalhado. O seu conhecimento de Hollanda era, como se vê, bastante completo; pois, apesar de não ter lido na integra a obra d'aquelle celebre escriptor, o pouco que d'elle lêra sobre a nossa escola do seculo XVI, que lhe era tão familiar, bastara-lhe para não extranhar que Hollanda classificasse de semi-barbara a nossa pintura do seculo anterior.

Digam o que quizerem os panegyristas de Hollanda e salve-o, nobre e patrioticamente, o sr. Joaquim de Vasconcellos do labeu de gabarola que lhe lançou Raczynski, estampando, por duas vezes (4), a carta de Hollanda a Miguel Angelo, encontrada e publicada por Gotti (5), lendo-se o

(1) Esta copia parece ter desapparecido. A versão hespanhola existente na Bibliotheca Nacional de Lisboa, essa, é incompleta, não se achando tambem reproduzido na integra o manuscripto de Hollanda na admiravel edição, commentada, que d'elle fez o sr. Joaquim de Vasconcellos em 1896. Este erudito escriptor tinha-o, porém, já publicado completamente, no jornal a *Vida Moderna,* do Porto.

(2) *Obras completas do Cardeal Saraiva,* Lisboa 1876, tomo VI, pag. 383 e seguintes.

(3) *Les Arts en Portugal,* pag. 204 e 205.

(4) Fasc. IV da *Archeologia Artistica,* Porto 1877, pag. 165 e 166, e fasc. VII da *Renascença Portugueza,* Porto 1896, pag. 87.

(5) *Vita di Michelangelo,* 1875.

que Hollanda diz, a folhas 104 e 105 da sua *Pintura Antigua*, vê-se bem como o seu espirito era o espirito estreito de um sectario. Fóra do que entendia ser a verdadeira escola, tudo se lhe affigurava mau. Julgava com regras, e o seu julgamento tinha, por isso, a consequente mesquinhez.

E isto é explicavel. O espirito eclectico é, por assim dizer, de hoje. Conta apenas annos. Ainda no começo do seculo XIX os grandes artistas do seculo XVII, como Rembrandt e Franz Hals, o mais que inspiravam era piedade; e os primitivos eram desprezados por completo. A rehabilitação d'estes é verdadeiramente contemporanea.

Posteriormente, porém, a Raczynski, os documentos publicados pelo sr. Sousa Viterbo, na 1.ª serie da sua *Noticia sobre alguns pintores portuguezes* (1), acabaram com as duvidas sobre o reinado em que viveu e trabalhou Nuno Gonçalves e lançaram mais luz sobre a vida d'este artista. Por esses documentos, vê-se que Nuno Gonçalves foi nomeado em 20 de julho de 1450 pintor de D. Affonso V (2). E, embora a redacção d'esse documento pareça dar a entender que Nuno Gonçalves já tinha anteriormente exercido as mesmas funcções, pois, n'elle, se diz expressamente: «e filhamollo ora nouamente por nosso pintor», não podemos só por isto chegar a essa conclusão, por a palavra «nouamente» ser empregada com frequencia em documentos da epocha sem essa significação. O ordenado annual, que lhe era arbitrado por esta carta regia, montava a 12:000 reaes brancos, pagos mensalmente, «a rrazom de mill reaes cada mes».

(1) Pag. 88 e 89.

(2) «Dom Afonso etc. A quantos esta carta virem fazemos saber que nos querendo fazer graça e mercee a Nuno Gllz teemos por bem e filhamollo ora nouamente por nosso pintor e queremos que aja de nos de mantymento en cada hũu anno des primeiro dia de janeiro que ora foy desta presente era en diante doze mil reaes brancos em quanto nossa mercee for a rrazom de mill reaes cada mes, os quaaes dinheiros lhe serom pagos em cada hũu ano em lugar honde delles aja bõo pagamento aos quartees do ano per nossa carta que lhe en cada hũu ano sera dada em a nossa fazenda. E por ssua guarda e rrenenbrança dello lhe mãdamos dar esta carta synada per nos e asseellada do nosso seello pendente. Dada em Lixbôa xx dias de julho. — G.º Eanes a fez — ano de nosso Senhor Ihesu Xpo de mill iiii^c l.» — Torre do Tombo, Chanc. de D. Aff. V, l.º 34, fl. 115 v.

A maneira como o artista deu conta do seu encargo devia ter sido a melhor possivel, pois, em 6 de abril de 1452 (1), apenas vinte mezes e meio passados sobre aquella mercê, D. Affonso V, em nova carta, como a anterior, «asynada (por elle) e asseellada do (seu) seello pendente», manda-lhe accrescentar 3:432 reaes brancos ao seu ordenado, mandando-lhe dar tambem, annualmente, além d'isso, uma peça de panno de Bristol, para sua vestimenta. Dezenove annos depois, D. Affonso V retira o encargo que, por carta de 17 de julho de 1454, tinha dado a João Anes e manda que o mesmo Pintor «nom aja mais daquy em diante mantimento allguum, salvo Nuno Gonçalves averá o que lhe he ordenado, e pimte por elle as obras da Cidade» (2). João Anes tinha sido nomeado pintor do Rei «pera quando lhe da nossa parte fôr requerido nos aver de servir de seu officio em o nosso almazem da dita cidade (Lisboa)» (3) e, com este encargo, tinha recebido varias isenções e mercês, as quaes todas passaram, então, como se vê, para Nuno Gonçalves.

A equivalencia de valores da moeda do seculo XV e da primeira metade do seculo XVI com a moeda dos meiados do seculo passado, feita pelo sr. Costa Lobo, no seu livro já por nós citado, *Historia da Sociedade em*

(1) «Dom Afonso etc. A quantos esta carta virem fazemos saber que nos querendo fazer graça e merce a Nuno Gonçalvez, nosso pintor, teemos por bem e queremos que aja de nos, em cada hũu ano, pera ajuda de seu mantimento des primeiro dia de janeiro que ora foy desta presente era de iiij^c lij en diante, emquanto nossa mercee for, tres mil quatro centos trinta e dous reaes brancos, aalem dos doze mill rs. que lhe já tynhamos assentados pera o dito seu mantymento, os quaaes lhe serom todos pagos en cada hũu ano no nosso almazem da cidade de Lixbõa, aos quartees per carta que lhe en cada hũu ano sera dada en a nossa fazenda. Outro si nos praz que aja en cada hũu ano na nossa alfandega da dita cidade des o dito primeiro dia de janeiro que ora foy en diante hũma peça de pano de Bristoll pera sseu vestir, per carta que lhe isso meesmo sera dada en a dita fazenda en cada hũu ano per a dita guissa. E por sua guarda e rrenembrança dello lhe mandamos dar esta carta asynada per nos e asseellada do nosso seello pendente. Dada en Euora bj dias dabrill G.º de Lixbõa a fez ano de nosso Sñr Ihesu Xpo de mill iiij^c lij.»—Torre do Tombo, Chanc. de D. Aff. V, l.º 12, fl. 490.

(2) *Collecção de livros ineditos da historia portugueza,* publicada pela Academia Real das Sciencias, tomo III, pag. 424.

(3) Obr. e log. cit.

Portugal no seculo xv, permitte-nos, pela comparação dos varios ordenados da epocha ahi indicados ou respigados por nós em outros logares, vêr como, á face dos documentos que acabamos de reproduzir, a obra de Nuno Gonçalves era largamente paga.

Assim, pondo de parte a cifra, certamente bastante maior, a que se elevou o seu ordenado em 1471, pois, não sabendo quanto é que João Anes tinha para «mantimento», não podemos averiguar qual o accrescimo que, n'esse anno, teve o ordenado de Nuno Gonçalves, limitar-nos-hemos ao que era pago em 1452 a este pintor. N'esta data, além de uma peça de panno fino, recebia Nuno Gonçalves, annualmente, 15:432 reaes brancos, ou seja (feita a conversão para moeda d'hoje) 2$485 réis por dia, e 907$025 por anno, o que, mesmo comparado com os ordenados modernos, não seria ainda mesquinho.

Como, porém, o ordenado de Nuno Gonçalves nos apparece em toda a sua grandeza, é comparando-o com as tenças e ordenados de outras individualidades de categoria, da epocha. Á falta de outros elementos, essa approximação seria mesmo, só por si, sufficiente para se vêr como D. Affonso V considerava este pintor e a arte que elle tão superiormente exercia.

No começo do anno de 1482, o chronista Ruy de Pina recebia de ordenado apenas uma somma correspondente a 293$000 réis, e, mais tarde, em 1490, morto D. Affonso V e sendo já escrivão da camara de D. João II, e com «o carrego», que lhe foi dado por este Rei, por quem era muito considerado, de «escrever em nossos feitos famozos e de nossos Reynos», a sua tença (1) não passava de nove mil quinhentos e sessenta reaes, elevados sómente a 12:000 reaes no reinado de D. Manuel, quando, em 1497, este Rei, generosissimo, o eleva a chronista-

(1) É certo que «as tenças não comprehendiam o ordenado vencido no exercicio activo da profissão», podendo, portanto, aquelle excedel-as; mas esse excesso não tornaria provavelmente os proventos de Ruy de Pina, mesmo no reinado de D. Manuel, superiores aos de Nuno Gonçalves, desde que não esqueçamos que, emquanto o real branco valia, em 1452, 9,80 réis, em 1497 valia apenas 3,60 réis. (Costa Lobo, ob. cit., pag. 417.)

mór (1). Em dinheiro de hoje, um lente de medicina da Universidade recebia só, em 1494, 294$000, sendo, pela mesma equivalencia, em 1489, de 345$000 réis a tença do famoso piloto Diogo Cam (2).

Poder-se-ha, porém, objectar a isto que D. João II não era um prodigo como D. Affonso V, representando por isso talvez mais, proporcionalmente, a tença de Ruy de Pina, do que a de Nuno Gonçalves. Mas, aos que assim julgarem, responderemos que, se o reparo é admissivel, dada a menor generosidade do Principe Perfeito, que, ao seu pintor Affonso Gomes dava apenas, de tença, 5:000 reaes brancos (3), e só uma vez, na festa que deu em Evora por occasião do casamento do filho, foi mais que simplesmente magnifico, elle cahe pela base desde que se note que a tença dada por D. Affonso V a Azurara, a quem este Rei era tão dedicado, não passava de doze mil reaes brancos, que, só em 1467, foram augmentados com dadivas de outras especies (4), e que, ainda n'este mesmo reinado, a tença de um fidalgo de ordem inferior, convertida em moeda d'hoje, era de 372$000 réis (5). Quanto a Fernão Lopes, segundo consta de um registo achado por Damião de Goes (6), D. Affonso V, «pelos grandes trabalhos, que elle a tomado, e ainda a de tomar em fazer a chronica dos Reis de Portugal, lhe poz de mantimentos em cada hum mez em toda a sua vida em a sua portagem de Lisboa quinhentos reaes de mantimentos».

Comquanto o «mantymento» comprehendesse só o sustento e o vestuario, eliminado a Nuno Gonçalves este ultimo encargo, com a importantissima (7) dadiva annual de uma peça de panno de Bristol, estamos

(1) *Hist. da Litteratura Portugueza*, por Theophilo Braga, vol. I, pag. 501.
(2) Costa Lobo, ob. cit., pag. 538 e 539.
(3) *Noticia de alguns pintores* (1.ª série), pag. 78.
(4) *Opusculos*, por A. Herculano, tomo V, pag. 11.
(5) *Hist. da Sociedade em Portugal no seculo XV*, por Costa Lobo, pag. 538.
(6) *Chr. de D. Manuel*, parte IV, cap. 38.
(7) Só dez covados d'esta fazenda eram avaliados então em 2:000 reaes (Costa Lobo, ob. cit., pag. 504).

convencidos de que os 15:342 reaes que elle passou a receber a partir de 1452, eram tambem destinados ao custeio do seu «estado». Aquella verba era demasiada para supprir unicamente ao sustento do artista. E, por isso, dava-se certamente com este pintor o que se deu, ao deante, com Ruy de Pina. Este, a partir de 1490, vê os seus ganhos augmentados, recebendo do thesouro uma somma mais approximada da que Nuno Gonçalves recebia em 1452, mas a verba que, d'essa quantia, lhe é arbitrada para mantimento não passa de 6:000 reaes (1), que então, pela desvalorisação relativa da moeda, não chegavam a valer o que valiam 4:000 dos votados, em 1452, a Nuno Gonçalves (2).

Eis o que de positivo se póde apurar sob o ponto de vista documental.

Da sua vida particular, da sua familia, da terra da sua naturalidade, se era alegre ou misanthropo, concentrado ou expansivo, nada se sabe. Presume-se apenas, pelo que a tradição vagamente refere e, sobretudo, pelo que a sua obra revela, que foi um sedentario, amando certamente, acima de tudo, a sua officina e o seu paiz, de onde probabilissimamente não sahiu nunca; presumindo-se ainda, pela carta que D. Affonso V escreveu a Azurara e a que já atraz nos referimos, que Nuno Gonçalves, tal qual o mostram, de resto, os quadros de S. Vicente, era escrupulosissimo na factura da sua obra, trabalhando, por assim dizer, só com o modelo á vista.

---

(1) D. João I, em 1386, na sua marcha por Entre Douro e Minho, para a invasão de Castella, impunha aos fidalgos e escudeiros que já tivessem soldo para essa guerra e não viessem ajuntar-se ao seu exercito, a pena de perderem as honras e privilegios e mais todos os seus bens, e essa pena podia ser resgatada por cem dobras cruzadas, somma correspondente a 15:000 reaes de El-Rey D. Duarte, cabedal este que D. Fernando julgára indispensavel, na lei das sesmarias, ao filho do lavrador que quizesse largar esta profissão e dedicar-se a outra carreira: o que o mesmo é dizer que aquella quantia era sufficiente para prover a uma vida honrada e desopprimida. (Costa Lobo, ob. cit.).

(2) Para a conversão da moeda do seculo XV em moeda moderna, tem de primeiramente, á face da tabella publicada pelo sr. Costa Lobo, a pag. 418 e seguintes da sua ob. cit., converter-se a unidade monetaria de então (libras ou reaes) em réis, multiplicando-se depois, segundo o mappa publicado a pag. 417 do mesmo livro, a verba assim obtida pelo numero que, no mesmo mappa, representar a valorisação do metal no anno a que queremos referir essa conversão.

Mas, se tudo isto são apenas méras conjecturas, e é realmente lastimavel não se saber com quem aprendeu Nuno Gonçalves e ignorarem-se outros pormenores da sua vida de pintor, a sua figura de artista não deixa, comtudo, de recortar-se ainda assim com relativa nitidez. A obra d'arte, quando feita com sinceridade e por um artista superior, tem este privilegio: dá corpo aos personagens que o pintor ou esculptor plasticisou e diz-nos, com não menor fidelidade, muito do modo de ser do seu auctor.

Já atraz vimos como suppômos que o artista nos deixou a sua imagem n'essa admiravel cabeça que, no ultimo plano do «painel do Infante», olha fixamente o espectador do canto, que, n'essa taboa, faz face ao occupado pelos «homens» de Sagres. Mas, seja ou não essa a sua mascara (que, sendo a de Nuno Gonçalves, foi talvez feita a um d'esses rarissimos espelhos *fendis* (1) da epocha), tanto ou mais do que ella e ainda do que o seu olhar penetrante, nos fallam sem duvida do pintor e do seu temperamento as outras que o seu pincel tão magistralmente fixou. Nuno Gonçalves vê a realidade em todo o seu valor; mas, como todos os grandes artistas, vê-a tanto com os olhos do rosto como com os da alma, e, por isso, com a mesma individualidade com que reivindica para si a factura dos quadros, marcando-os com a sua rubrica indelevel, deixa tambem (embora inconscientemente e sem em nada alterar a realidade que a sua retina disseca) impresso em cada uma das figuras que vae reproduzindo o seu proprio modo de ser.

E isto sem, de fórma alguma, se esquecerem os documentos da Chancellaria de D. Affonso V, que acima reproduzimos, os quaes, só por si, dizem mais sobre o pintor e a alta cultura artistica do meio em que elle vivia, e ainda do Rei que o protegeu, do que poderiam, de certo, dizer-nos muitos outros informes, de um caracter mais intimo e particular.

(1) Costa Lobo, ob. cit., pag. 451.

NUNO GONÇALVES

PAINEL DOS PESCADORES

PAINEL DO ARCEBISPO

Serie da «Adoração de S. Vicente»

(Museu do Patriarchado)

PAINEL DOS CAVALLEIROS

IV

NADA falta, portanto, para authenticar as taboas de que nos vimos occupando. Ellas são, sem duvida alguma, as pintadas para o altar de S. Vicente, na Sé de Lisboa, a que se refere Francisco de Hollanda e outros escriptores nossos, e o seu auctor é indiscutivelmente o portuguez Nuno Gonçalves.

E, apesar de toda esta documentação já feita, veremos ainda adeante que, ás provas já apresentadas, e que vão desde a identificação dos quadros até ao encontro da assignatura do pintor, outras teremos a juntar, as quaes, só por si, seriam sufficientes para os reivindicar como do pincel de um artista nacional. Referimo-nos ao seu caracter. Mas, além d'essa primacial razão, outra ha que, á falta de melhores argumentos, provaria, pelo menos, terem sido pintados em Portugal os quadros de S. Vicente — a qualidade da madeira.

Primitivamente d'uma grande espessura, e com o reverso, provavelmente, d'um apparelho grosseiro, as taboas de S. Vicente, que, decerto, como atraz vimos, ao soffrerem o primeiro vandalismo, em meiados do seculo XVII, foram então mondadas em metade, são do mais authentico carvalho nacional, conhecido, entre os marceneiros e entalhadores, pelo pittoresco e suggestivo nome de «carvalhão».

Ora, este nosso carvalho, por ter o póro ou veio baixo mais aberto do que o carvalho estrangeiro, vulgarmente conhecido pelo nome de carvalho do norte, não offerece tão grandes vantagens como este para a pintura, entre outros motivos, por a sua superficie não ter a unidade que a do carvalho estrangeiro tem. Mas, se, no nosso carvalho, o veio alto, ou

mancha, tem uma maior importancia e liberdade, correndo a taboa em todas as direcções e animando-a e valorisando-a assim especialmente para a esculptura, com a renda caprichosa d'esse seu mais duro e mais escuro systema vascular, nem por isso essa nossa variedade de madeira, quando de boa qualidade e nascida em terrenos baixos, deixa de, muitas vezes, se approximar, até quasi á confusão, da mesma variedade estrangeira. Em terrenos gordos, pouco pedregosos, como no baixo Minho, por exemplo, e em algumas regiões do sul, o carvalho, conhecido por «carvalho femea», rivalisa admiravelmente com o carvalho do norte. O seu veio baixo é bastante unido, e o seu veio alto, se é mais importante e não segue tão servilmente a direcção d'aquelle, raramente porém forma *nós* e, em vez de contribuir a desorganisar o veio baixo, serve antes a fundil-o e estreital-o.

Com o castanho, tambem se dá o mesmo. E assim, contrariamente ao do Minho e Beira-Alta, o do Douro, nascido em terreno pedregoso, é mais aspero, por o seu póro ser mais aberto e ser menos equilibrada a sua participação na formação da madeira com o veio alto. Mas, pelo que respeita á sua applicação á pintura, com o castanho não é necessario um tão cuidadoso exame, como com o «carvalhão» porque só presentemente, é que alguns commerciantes tentam a importação d'essa madeira. Até agora, nunca se importou castanho em Portugal, e, portanto, o facto de uma pintura ser realisada n'essa madeira é, por si só, prova de que ella foi, *pelo menos,* feita em Portugal.

Com o carvalho, o caso muda. Esta madeira importa-se entre nós desde longinquas datas, e, como, pelo que já vimos, o nacional é, por vezes, confundivel com o carvalho estrangeiro, é preciso por isso um grande cuidado ao examinar a madeira em que o artista trabalhou. Esse elemento de nacionalisação, não diremos da obra, mas da producção do trabalho, é de tão grande importancia, que todos os cuidados são poucos. E isto tanto mais quanto, como veremos adeante, a qualidade da madeira chega, por vezes, a auxiliar na determinação da procedencia, a dentro do paiz, do quadro que n'ella foi realisado. É, por assim dizer, o cunho do seu regionalismo.

E não devemos limitar ao castanho e carvalho nacional as qualidades de madeiras cuja identificação póde, por si só, ser uma prova de que a obra d'arte foi, pelo menos, realisada em Portugal. Outras ha que, embora não cultivadas no paiz, pela sua procedencia de paizes em que a pintura, ou era desconhecida, ou revestia um caracter muito differente, são tambem uma garantia, embora menor, de ter sido o quadro realisado entre nós. Referimo-nos ás madeiras exoticas, em que já temos visto mais de uma composição pictural, indiscutivelmente nossa, do começo do seculo XVI. E a importação d'essas madeiras data, pelo menos, do começo do seculo XV. Azurara, na sua *Chronica do descobrimento e conquista de Guiné* (1), constata que a importação d'essas madeiras, trazidas das ilhas novamente descobertas, era em tão grande quantidade, que até fizera mudar o systema de construcção dos predios urbanos, augmentando-lhes os andares.

Mas, de entre os muitos quadros dos nossos pintores primitivos que temos observado, apenas em dois verificámos ter-se o seu auctor servido de madeiras d'esta natureza. A quasi totalidade são pintados em carvalho e castanho. E o facto é comprehensivel. Quando as madeiras exoticas se começaram a importar, já os nossos artistas se serviam d'aquellas para a realisação das suas pinturas; e, como essas não escasseavam (2), elles,

---

(1) Cap. II, pag. 14.

(2) Mais do que hoje, Portugal teve, em epochas remotas, madeiras em abundancia. Durante o seculo XV e a primeira metade do seculo XVI, o fogo, o maior recurso de que se serviam as populações no seu combate aos animaes ferozes, desnudou em muito o territorio portuguez da sua vegetação florestal; mas, ainda assim, graças aos coutados e á relativamente pequena população do reino, principalmente no seculo XV, o paiz não tinha, então, «aquelle aspecto escalvado, em que hoje o sol lhe tinge a paisagem de um fulgor esbrazeado e uniforme». Sem contar que «os alcantis, os algares e quebradas das altas serranias tambem defendiam o seu arvoredo alpestre contra a destruição do fogo.» Foi, principalmente, isto e «o ardor pelo fragueiro exercicio da caça, que mantinha no reino a salvo do fogo um grande numero de mattas.»

E «esses espessos bosques, verdadeiras regiões selvaticas encontravam-se sobretudo nas terras da corôa pertencentes aos fidalgos e nos coutos dos mosteiros». (Costa Lobo: *Historia da Sociedade em Portugal no seculo XV*, pag. 86, 84 e 92). Isto é, a abundancia de madeiras dava-se precisamente nas propriedades dos senhores e communidades para que trabalhavam geralmente os artistas.

presos á tradição, não pensaram em substituil-as pelas das terras que o Infante acabava de descobrir.

Isto por um lado. Pelo outro, é necessario acabar com a lenda, mais que inadmissivel, ridicula, de que um quadro primitivo é flamengo pelo facto de estar pintado em carvalho do norte e italiano por ter sido realisado sobre uma taboa de cedro. O facto de ser pintado em carvalho portuguez ou castanho é quasi a garantia de elle ser nacional, e a certeza de, pelo menos, ter sido pintado cá, pois nem os italianos nem os flamengos iam importar madeiras nossas para esse fim, quando elles as possuiam que, para o caso, lhes offereciam mais vantagens. Entre outras, o cedro e o carvalho do norte, por menos porosos, empenam menos facilmente que o nosso carvalho ou o nosso castanho. Mas o facto de o quadro ter sido realisado em carvalho do norte ou em cedro tambem não é, por si só, prova de que elle fosse pintado fóra de Portugal e por artista estrangeiro, por essas madeiras entrarem, já então, no nosso territorio, ou apparelhadas em taboas de uma grande finura, ou em pranchas, que aqui eram, depois, mondadas e affeiçoadas.

PARTE SEGUNDA

«Todos estes feitos e outros muitos de outras substancias, não são divulgados, como forão se gente de outra nação os fizera.»

CANCIONEIRO de *Garcia de Resenae* (preliminar)

I

Commentario de factos memoraveis dos reinados de D. João I a D. Affonso V, factos que marcaram profundamente no destino de Portugal, os quadros de S. Vicente, que não são já obra puramente religiosa, de caracter tradicional, em que o pintor passasse ás taboas, como então era vulgar, sob fórmas mais ou menos consagradas, um episodio do Velho ou Novo Testamento, ou ainda uma pagina da Vida dos Santos, impõem-se, não só pelo seu alto valor historico, mas ainda pelo seu grandissimo valor artistico. Juntos aos elementos já existentes, em que os maiores trabalhadores, foram, depois de Raczynski, os srs. Joaquim de Vasconcellos, Sousa Viterbo e Maximiano de Aragão, elles veem finalmente, comparados com outros existentes no paiz, resolver a tão debatida questão da existencia de uma escola primitiva de pintura portugueza, fazendo recuar, como adeante veremos, de mais um seculo, o inicio assegurado d'esta arte entre nós.

Os quadros de Nuno Gonçalves constituem mais um élo d'essa cadeia, tão ricamente concatenada no reinado de D. Manuel e D. João III, mas um élo que não liga sómente essas epochas aos ultimos annos do reinado de D. João I, como julgava o sr. Joaquim de Vasconcellos, mas que as prende com periodos muito mais remotos. A escola de pintura portugueza tem, já agora, que filiar-se, não na vinda de João Van Eyck a Portugal, mas anteriormente. E as provas que, para isso, adduziremos, e que são quasi só tiradas da analyse das taboas de S. Vicente, serão, ao mesmo tempo, a affirmação da individualidade da nossa pintura no reinado de D. Affonso V.

É sem favor algum que Nuno Gonçalves tem de ser considerado como um dos maiores artistas do seu tempo. Os seus quadros peccam apenas por má perspectiva aerea, e, n'um ou n'outro ponto, por deficiente perspectiva linear. E as figuras, sem o conveniente afastamento, accumulam-se, por isso, nas taboas, projectando-se umas sobre as outras, n'um encavalgamento que lembra o da tessitura das velhas tapeçarias. Mas, limitam-se a estes os defeitos, aliás communs á epocha, d'estas composições, devendo, entretanto, e desde já, accentuar-se que, n'essa apparente falta de conhecimento das regras, já mais ou menos vulgarisadas ao tempo, o artista não deixou, ainda assim, de affirmar, ahi mesmo, o seu alto poder, pois as figuras, apesar da sua agglomeração, não deixam nem de viver isoladamente, nem de concorrer, egual e intensamente, para o effeito de conjuncto.

E essas figuras, essas mascaras admiraveis, que vão desde o rosto sonhador do Infante D. Henrique até ao *facies* calmo e mais materialista do lettrado (Azurara?), que, de livro debaixo do braço, poisa no «painel do Arcebispo», nenhuma se repete. Todas são caracterisadas, marcadas fortemente, como só o poderiam ser depois de longo e attento exame, e isso sem que, entretanto, deixem de integrar-se na acção em que foram chamadas a intervir. Constituem assim uma estupenda galeria, em que não ha um só desfallecimento do pintor. Todas são observadas com o mesmo poder, a mesma justeza, o mesmo amor, força suprema sem o auxilio da qual a obra de arte não poderá nunca sobreviver.

E, graças á juncção de todas estas qualidades, frequentemente separadas, isto é, graças á fusão do seu poder de sentir com o seu poder de observar, Nuno Gonçalves tem, com justiça, de ser considerado como um dos retratistas maximos de todos os tempos. Em Van Eyck, ha certamente uma maior finura, um acabamento que não se encontra no auctor dos quadros de S. Vicente; mas essa inferioridade compensa-a largamente Nuno Gonçalves, como adeante veremos, rasgando á technica da pintura uma rota tão ousada, que, durante mais de um seculo, rarissimos foram os artistas que a ella se aventuraram. De resto, Nuno Gonçalves, estando mais perto, pelo sentimento, de Memling, não deixa de caracterisar as suas figuras com o realismo poderoso que deu, na historia da arte, um tão

PAINEL DOS FRADES

NUNO GONÇALVES

PAINEL DO INFANTE

Serie da «Adoração de S. Vicente»

(Museu do Patriarchado)

PAINEL DA RELIQUIA

grande destaque ao mais novo dos mestres de Gand. Vê com os olhos da alma, mas olha tambem attentamente a realidade com os do rosto, não esquecendo um traço, um plano, um só detalhe que seja, do modelo que tinha a reproduzir.

Por isso, as suas figuras, sendo todas maravilhosos retratos e dando-nos admiravelmente o modo de ser dos personagens, que, de acaso, conheciamos já através da historia, não tem, entretanto, a vulgaridade das de João Van Eyck. Ha, n'ellas, um idealismo, envolve-as o nimbo d'um sentimento, o extasis d'um religiosismo, a que o artista não sacrificou nada da realidade que tinha a reproduzir e marcar, mas que, entretanto, as adoça, suavisa e ennobrece, dando-lhes, ao mesmo tempo, uma maior verdade, por que n'ellas vemos, flagrantemente, o mysticismo que creou e animou todo esse esforço maravilhoso dos nossos primeiros descobridores. É vêr o Infante e comparal-o com o da chronica de Azurara. A semelhança é grande e tanta, que, se o retrato da chronica não fosse anterior em alguns annos a este, era admissivel que o illuminador o tivesse copiado das taboas de Nuno Gonçalves. Mas, emquanto que o da obra de Azurara nada nos diz, o de Nuno Gonçalves explica-nos, como nenhum livro o fez nunca, essa figura vivendo só para um fito, a que sacrificou tudo o que podia tornar-lhe risonha a existencia. E esse é que era, na realidade, o verdadeiro Infante D. Henrique. O outro, o duro e violento, o que combateu em Ceuta e depois em Alcacer, o que sacrificou o Infante D. Fernando e deixou assassinar em Alfarrobeira o Infante D. Pedro, o Infante bronzeo da historia, esse não é tambem menos real, se o olharmos através d'esses actos da sua vida; mas, se o perscrutarmos e estudarmos mais profundamente, seguindo-o, passo a passo, na obsesão d'essa idéa que o fez exilar-se em Sagres, tendo-o alli desperto noites seguidas, comprehendemos então como a sua mascara, afóra momentos passageiros, devia ter sempre bem impresso em si mesma o vago d'esse fito, tão amplo, infinito e indeterminado, como esse mesmo mar mysterioso em que elle tinha posto todo o seu destino.

E D. Affonso V? E o principe D. João, depois D. João II? Um e outro condizem com o que d'elles contam as chronicas e as narrativas do tem-

po, ou, antes, com o que d'ellas arrancamos, quando largamente as consideramos e meditamos. Aquelle, impetuoso, impulsivo e ardente; este, apesar de ainda creança, já grave e recolhido: todos vivendo do mesmo extasis que os attrahe para o Santo, parecendo ter penetrado com elle n'essa floresta profunda e maravilhosa de encantamento, que são os versiculos do Evangelho que aquelle lhes mostra.

E este sentimento, que espiritualisa e unifica essas figuras de condições tão differentes, é, para nós, tambem a razão maxima de que o retrato que atraz apontámos como de Nuno Gonçalves é bem o retrato do auctor dos paineis. Mascara admiravelmente marcada, e na qual o artista parece ter-se comprazido em traduzir mais cruamente o effeito de claro-escuro, dando-o com a franqueza e a nitidez com que o daria um artista de hoje, esse retrato é o unico que falha a essa onda espiritual que harmonisa todos os *faceis* dos quadros, sobretudo os dos paineis centraes. A expressão é ainda suave, como a das outras mascaras, e o olhar egualmente doce; mas, ao mesmo tempo, vivo e penetrante, não «vendo interiormente», e antes olhando para fóra, e fitando agudamente o espectador que o interroga. Tendo por officio objectivar realidades, quiz o artista exhibir-se assim, n'um realismo até certo ponto symbolico? Não nos parece. Esta interpretação da mascara de Nuno Gonçalves seria, por demasiado arguta, ingenua. Para nós, a razão é outra, mais simples e comesinha, e tambem mais racional. Retratando-se a si mesmo, o artista teve que recorrer a um espelho; e, d'ahi, a nitidez d'esse olhar, fitando um ponto exterior e relativamente proximo, e, portanto, em contraste accentuado com o olhar de todas as outras figuras, que, n'um recolhimento todo cheio de uncção, foram vistas pelo artista, interrogando um mundo de que apenas chega, cá fóra, um illuminado, mas vago, reflexo.

Com o seu poder de observação admiravel e o seu bom gosto decorativo, que, nos dois pequenos paineis dos «fradres» e dos «cavalleiros», chega a ser quasi absoluto, Nuno Gonçalves, que, como logo veremos, se adeantou em muito á sua epocha, na comprehensão nitida que revela do claro-escuro, foi tambem um colorista extraordinario.

A sua côr é sempre d'uma grande riqueza, mas d'uma riqueza sobria, profunda, sem uma unica tonalidade dura, que fira a retina de quem a olha. Para Nuno Gonçalves, a côr é já a harmonia. E, assim, nunca, nos seus quadros, um tom prejudica o que lhe fica vizinho; antes se favorecem, fundindo-se e dando-se reciproco realce. Raro será mesmo o artista que, sob este ponto de vista, eguale o effeito obtido por Nuno Gonçalves em qualquer d'aquellas duas pequenas taboas. No «painel dos cavalleiros», os tons são cantantes e a symphonia começa pela nota, simultaneamente luminosa e surda, mas nem por isso menos rica, do saio e gibanete de panno arroxeado que veste o velho do primeiro plano, retrahindo-se, apesar de mais vigorosa, no saio e gibanete verde-musgo do cavalleiro que lhe fica immediatamente por detraz, para, sem violencias e sem um unico salto brusco, vibrar por completo no vermelho do gibanete do terceiro personagem. O azul visivel do gibão que enverga a figura do primeiro plano, ainda que em destaque do roxo d'onde irrompe, não prejudica em nada a transição para o verde profundo do traje da segunda figura, emquanto que o carmezim visivel do gibão d'esta approxima e funde o vermelho mais violento do gibanete da terceira. E, por entre estas tonalidades, o oiro de alguma joia discreta, e o que guarnece as armas, e, ainda, a prata, rara das lorigas, e o aço brilhante do capacete que cobre a figura do quarto plano, juntamente com a parcimoniosa distribuição de tons negros, concorrem mais para um effeito de conjuncto absolutamente empolgante.

O «painel dos frades» é mais sobrio. A côr dominante é a branca. É esse o tom do habito dos tres monges que occupam a parte principal d'esse quadro. Simplesmente o artista, para fugir ao perigo da monotonia, variou um pouco as tonalidades, escurecendo mais, como, de resto, lh'o exigia o maior recuo em que é visto, o habito do frade que occupa o segundo plano, e dando um tom mais quente e amarellado ao que fica no terceiro. As tres figuras, que limitam esta taboa, vestem de escuro, e tanto o primeiro como o terceiro frade têm a cabeça coberta, aquelle com um barrete vulgar preto, o outro com um barrete menos banal, d'uma fazenda felpuda e d'um tom castanho esverdeado. O effeito de côr é assim, póde

dizer-se, obtido apenas com dois tons, branco e preto, e nem por isso esse painel deixa de ser um dos melhores. Antes, e sem que o seu colorido perca com esse facto, as mascaras, que n'ella entram, ganham um maior destaque, affirmando no seu conjuncto, como só individualmente algumas outras da serie o fazem, o poder excepcional de observação de Nuno Gonçalves e a sua poderosa e indiscutivel individualidade.

E tudo isto foi sabiamente calculado. O pintor possuiu a sua obra, e não foi ella que o possuiu a elle. O acaso, que, no dizer justo de Hello (1), é, nos grandes homens, a revelação da sua relativa impotencia, nada tem que vêr com estes paineis, sob o ponto de vista da côr. Mais d'uma vez, o artista, preoccupado com o effeito geral, emendou, substituindo tonalidades que, pela sua importancia, modificaram quasi por completo aquelle effeito. Verifica-se isto no «painel do Arcebispo», onde Nuno Gonçalves pintou primeiro de gibão vermelho os dois cavalleiros que agora ali se vêem de peitoraes d'aço, substituindo assim aquelle traje, com grande vantagem para o aspecto de conjuncto. Esta substituição reconhece-se examinando, n'esse ponto, o estalado da tinta.

E este seu poder de colorista revela-se ainda na maneira como marca toda a sua enorme serie de cabeças, acabando com a lenda (mais uma!) de que os nossos artistas primitivos não tinham achado a combinação de tintas necessaria para dar o tom da pelle portugueza, geralmente morena, continuando, por isso, pela copia dos respectivos processos, a dar o tom rozeo dos typos flamengos, ou cahindo no tom sujo, cinario, se se abalançavam a tentar traduzir a tonalidade caracteristica da nossa epiderme. Na serie de S. Vicente, o pintor dá, admiravelmente, todas as nuanças das epidermes, desde o typo branco do pequeno Infante e dos frades que viviam enclausurados, até ao dos guerreiros e navegadores, queimados do vento e do sol dos mares e paizes africanos. E isso com a maior justeza; avultando de entre esse mostruario maravilhoso de sessenta mascaras, qual a mais diversa e mais typica, o tom da pelle lusita-

(1) *L'Homme.*

na, geralmente menos luminosa do que a dos naturaes dos paizes do norte e d'um branco menos puro, — tom que, ainda quando accentuado do sol, é sempre docemente trigueiro e menos violento do que o castelhano, graças á gaze com que o protejem e suavisam os nossos frequentes nevoeiros.

Os pannejamentos são o melhor possiveis. Sincero sempre, o pintor não sacrifica n'elles, uma unica vez, a verdade ao aspecto decorativo, e, assim, não deixa nunca de sentir-se que, debaixo d'essas pregas caracteristicamente gothicas, um corpo vive e se agita. Mas, nem por isso, as roupagens perdem na sua grande e nobre elegancia. Inferior na perspectiva á maioria dos pintores da epocha, Nuno Gonçalves está, n'este ponto, ao par dos melhores, ou, antes, excede-os, pela sinceridade com que realisa.

Nos meiados e até mesmo nos começos do seculo XV, os pintores italianos, se não seguiam ainda a arte classica, que então não estava em moda, conheciam-n'a, comtudo, e, sem querer, soffriam-lhe a influencia, manifesta principalmente no arranjo das suas taboas e, em especial, na composição dos pannejamentos, em que a esculptura grega tinha sido absolutamente superior. D'ahi, portanto, a obediencia, embora só de instincto, aos canons, o que, se, por um lado, lhes era vantajoso, por a escola ser o melhor possivel, pelo outro, era-lhes prejudicial, por lhes tirar a sinceridade e o imprevisto, que é uma das grandes forças da Arte.

Nuno Gonçalves, em concordancia absoluta com a maneira da epocha, visava essencialmente a realisar o que via; e, como o que via era, conjunctamente com as armaduras, gibões e grandes mantos, os corpos animados de vida que estas vestes cobriam, o seu fito era traduzir uns e outros, taes quaes se offereciam á sua retina. Mas não ia até á excessiva minucia, que o faria cahir na mesquinhez, em que, muito ao deante, cahiram os que, como Ingres, anatomisavam, através das sedas e das lãs, marcando rigorosamente, nas pregas d'ellas, a saliencia de uma omoplata ou a de qualquer musculo mais proeminente. Nuno Gonçalves, ao mesmo tempo que observava e traduzia picturalmente, nas taboas, a sua observação, simplificava e compunha, e os seus pannejamentos, assim plasticisados, revestem, simultaneamente com a verdade, um alto valor deco-

rativo, qualidades estas que não são frequentes, nem mesmo nos maiores mestres de epochas menos remotas. Lembrarei, como exemplo, o velho que poisa no primeiro plano do «painel da Reliquia», de amplo e longo manto encarnado. Áparte umas pequenas durezas, inherentes á concepção artistica do tempo em que foi feito, o arranjo e a factura d'essa veste honraria um grande artista moderno, por mais exigente que fosse.

As scenas pintadas nas taboas de S. Vicente passam-se no interior d'um edificio. O mosaico dos pavimentos lá está a attestal-o, como ainda o comprovam as particularidades com que são dados os effeitos de projecção (sombra e penumbra) que as figuras fazem no ladrilho, e que são, indiscutivelmente, produzidos pela luz entrando por aberturas, portas ou janellas, invisiveis para o espectador. Mas, ao mesmo tempo, dir-se-ia que esses compartimentos ou divisões, em que o artista evocou as suas composições, são rasgadas ao fundo e abertas sobre o espaço nu.

Transplantado das velhas illuminuras byzantinas, esse fundo é dado assim pelo pintor, n'um proposito symbolista? Ou, embora com a mesma procedencia, a sua utilisação não visou a outro intuito que não fosse o do effeito geral da composição? Eis o que é difficil assegurar-se.

Ambas as hypotheses são possiveis. Mas, ou seja uma ou seja a outra a verdadeira (e a primeira tem a seu favor o tronco de arvore exotica, representado ingenuamente pelo artista no «painel dos Frades»), o que é indubitavel é que Nuno Gonçalves, com toda a sua deficiente perspectiva, revela, entretanto, um poder invulgar de arejar e o ainda mais raro de fundir, n'essa atmosphera, as personágens que evoca, approximando-as, pela intimidade que sabe dar ao ambiente. E, mais do que isso, affirma tambem um sentimento poderosissimo de vêr e sentir a luz, manifesto, como veremos adeante, na sua comprehensão do claro-escuro, de que os effeitos de sombra e penumbra, a que acima alludimos, são já uma interessante revelação, levando-nos este facto á conclusão de que, se o artista se não soccorreu dos effeitos de ar livre, em que foram tão grandes Huberto e João Van Eyck, foi certamente mais por falta de educação visual n'esse sentido, do que por impotencia da sua particularissima comprehen-

são: o que, como havemos de vêr, tem sua importancia para a averiguação das influencias soffridas por Nuno Gonçalves.

*

Feita a approximação do pintor do retabulo de S. Vicente com os grandes pintores flamengos da epocha, e especialmente com João Van Eyck, synthetisemos agora as conclusões a que por esta fórma chegámos, para melhor destaque das qualidades do illustre artista portuguez. Resumindo, temos que, se Van Eyck não é, talvez, um colorista superior a Nuno Gonçalves e se os pannejamentos do mestre flamengo, sendo mais compostos, são, comtudo, menos sinceros e verdadeiros do que os do pintor de D. Affonso V, e se ainda Nuno Gonçalves, como retratista, tem um poder de espiritualisação que João Van Eyck, mais brutal, não revela, é indiscutivel que o auctor d'essa obra prima que é «A Virgem e S. Donato», do museu de Bruges, tem um conhecimento da perspectiva que Nuno Gonçalves não tem e uma solidez de desenho e finura de acabamento que, apesar de grandes em Nuno Gonçalves, ficam, ainda assim, bastante áquem das affirmadas pelo mais novo dos pintores do retabulo de S. Bavon.

Mas a pintura de Nuno Gonçalves não tem só estas qualidades, communs, em menor ou mais alto grau, a todos os grandes artistas da epocha. Nuno Gonçalves, supportando, em mais de um d'esses aspectos, a comparação com o maior mestre do seculo XV, vence-o, e aos outros, na visão que teve de processos e concepções que só viram a luz do dia, lá fóra, muitas dezenas de annos depois. Referimo-nos á sua interpretação do claro-escuro e, sobretudo, ao modo como manejou a tinta.

A pintura de Van Eyck é essencialmente luminosa, de côres puras e francas; e, se o artista consegue, por essa maneira, dar-nos todo o modelado por uma fórma maravilhosa, que alcança a sua expressão maxima no «Homem do cravo», do museu de Bruges, o que é indiscutivel é que

nem João, nem muito menos Huberto, tiveram a comprehensão nitida do claro-escuro. Memling, principalmente nas suas ultimas obras, dá-o por uma fórma mais marcada, podendo dizer-se que, na escola flamenga, é este o artista que começa a ter uma comprehensão nitida dos effeitos luminosos.

Em Italia, é Ghirlandajo e, mais do que elle, Vinci que começam a arrancar ao claro-escuro os seus effeitos. Aquelle, na visão admiravel dos seus horizontes, que, pela primeira vez, surgem na arte italiana, em todo o seu verdadeiro sentimento, arejados e cheios de profundidade. Vinci, esse, serviu-se do claro-escuro, principalmente, para traduzir a alma humana, com todo o cambiante, ainda o mais vago, do seu mais intimo modo de ser. E a pintura assim alargou o seu campo, perdendo por completo o seu hieratismo e tornando-se melodica, musical, e, portanto, mais altamente suggestiva.

Mas, nem em Memling, nem em Vinci, o claro-escuro foi comprehendido com absoluta verdade. Só Rubens, «abrindo de par em par» as portas do seu atelier ao sol e reservando-lhe, nas suas vastas télas, o mais importante logar, e Rembrandt, encerrando-se no seu «estudo», e fugindo assim á claridade, de que só deixa lá entrar uma pequena restea, com que rasga, aqui e acolá, a sombra, de que foi o mais maravilhoso e luminoso feiticeiro, é que tem a visão absoluta, ampla, completa do claro-escuro.

Ora, esta descoberta do seculo XVII visionou-a quasi completamente Nuno Gonçalves, apenas em meiados do seculo XV. Não para effeitos de conjuncto, como Rubens e Rembrandt, embora essa intenção se esboce já em todos os seus paineis; mas para effeitos de detalhe e, ainda, para, como aquelles dois pintores, traduzir mais completamente, ou, antes, mais realmente, o espirito das mascaras que passava ás taboas. O seu claro-escuro é assim bem o claro-escuro «constitutivo» d'aquelles artistas, marcando intensamente e sem preoccupação das consequentes manchas e obscuridades. Para nos convencermos d'isto, basta attentarmos nas armaduras que envergam os dois homens d'armas do «painel do Arcebispo» e, ainda, nas mascaras de algumas das figuras que, nos dois paineis maiores, estão retratadas no ultimo plano, e, em especial, nas duas que, no «painel do In-

NUNO GONÇALVES

PAINEL DO ARCEBISPO (Detalhe)

Serie da «Adoração de S. Vicente»

(Museu do Patriarchado)

fante» occupam, a essa altura, as respectivas extremidades. Uma e outra estão tratadas, sob o ponto de vista luminoso, com a largueza e a verdade com que o seriam hoje.

E isto, que seria muito, ainda não é tudo. Preoccupado com a realidade, Nuno Gonçalves, se abdica por vezes do poder do seu genio, seguindo, mais ou menos, os *canons* da epocha, ao plasticisar as figuras que occupam os primeiros planos, e que, sem um claro-escuro tão accentuado, são tambem, em parte, realisadas pela apposição de successivas velaturas, como faziam, lá fóra, todos os seus contemporaneos — quebra já por completo com essas tradições, quando, mais em liberdade, plasticisa as dos ultimos planos. Ahi, mais á vontade, põe de parte regras e preceitos, praticados religiosamente, por toda a parte, ainda até meiados do seculo XVI, e, em vez de diluir as tintas em grandes quantidades de liquido, apenas as imbebe, pintando a *pleine pâte,* como o faria um pintor da actualidade. Por isso, para nós, toda essa serie de mascaras que se accumulam no ultimo plano, em qualquer dos dois paineis centraes, são das melhores que sahiram do seu pincel maravilhoso.

No «painel do Infante», as duas figuras a que já atraz nos referimos e que fecham, de ambos os lados, essa composição, representando a que fica do lado do solitario de Sagres, certamente, um dos «homens» da sua casa, e a do canto opposto, provavelmente, como atraz explicámos, o retrato do artista, são, sob esse ponto de vista e ainda sob o da interpretação do respectivo claro-escuro, duas verdadeiras maravilhas. Arrancadas ao conjuncto, seriam classificadas pelo mais habil entendedor como de um contemporaneo, mais realista, de Rembrandt e Franz Hals, pois, como faziam os pintores d'esse periodo, a tinta accumula-se sem excessos, modelando, com a maior justeza, os planos fortes e accentuados d'essas cabeças, ambas tão typicas e, como nenhumas outras, reveladoras da largueza com que o artista pincela.

Por estas duas qualidades, mas sobretudo pela ultima, Nuno Gonçalves sahe para fóra da sua epocha, passando um traço negro sobre muito do que a critica mundial tem, até hoje, escripto sobre a evolução dos processos na pintura. E não é só a Van Eyck e a Memling que elle

deixa para traz; é ainda a Raphael, a Leonardo de Vinci e a Miguel Angelo, que executaram as grandes e as pequenas composições com a mesma pincelada, egual, unida e fundida. O «Juizo final» d'este ultimo, por exemplo, é realisado com a mesma pincelada fina e cuidada com que os pintores da epocha realisavam os quadros de cavallete.

Mas, pelo que respeita á technica, o avanço de Nuno Gonçalves sobre os pintores da epocha ainda não pára aqui. O processo da pintura a oleo, quer tivesse sido descoberto na integra por Van Eyck, como pretendem alguns, quer, como temos por seguro, não tivesse sido senão aperfeiçoado por esse artista, com a descoberta dos vernizes siccativos, que veiu dar uma maior transparencia e brilho ao colorido, appareceu depois do processo a tempera e guardou, durante muito tempo, o «preparo» d'este ultimo.

Como no processo a tempera, o artista pintava então sobre um reboco, preparado com pó, finissimo, de cré e colla, applicado sobre o muro ou taboa, e esta, em geral, préviamente revestida, pelos italianos, e, sobretudo, pelos hespanhoes, de panno grosso, estopa ou pergaminho. «Em Flandres, esse reboco era, geralmente, dado sobre a taboa directamente, desenhando-se depois, á penna, a composição, com a indicação, em tracejado, das sombras. Anteriormente aos Van Eyck, uma vez completo o desenho, passava-se sobre o induto uma camada de oleo pouco siccativo, que penetrava todo o preparo, dando-lhe um tom cinzento amarellado. A partir d'elles, deixa de fazer-se esta ultima operação. O preparo conserva-se branco como papel, e é em cima d'elle que se desenha, á penna, a composição, com mais minuciosidade do que no seculo anterior, dando o menor detalhe das figuras, pregas dos vestidos, ornamentos architectonicos e ainda os mais pequenos arbustos da paisagem.» (1)

Ora, Nuno Gonçalves procede d'outra fórma e ainda ahi é mais simples e moderno. Os seus paineis são cuidadosamente apparelhados no

(1) *Hubert et Jean Van Eyck,* por Durand Gréville, pag. 149.

anverso, sendo as taboas, d'esse lado, planificadas o mais completamente possivel. E ahi, sobre essa superficie, como se faz hoje, o pintor, depois de dar um pequeno preparo de tinta gorda, acastanhada, em que não entra nem o cré nem a colla, desenha á penna a composição, indicando com grande minucia todos os detalhes, como é verificavel em dois pontos dos paineis em que a tinta desappareceu, tendo deixado ficar á vista o desenho. Sobre isto, era então realisada a pintura, que, nas mascaras do ultimo plano e nos trajes e accessorios de algumas das outras, como, por exemplo, nas couraças dos dois cavalleiros que ladeiam o Santo, no «painel do Arcebispo», são a *pleine pâte*. Os restantes trajes e accessorios foram, provavelmente, começados a tinta grossa e acabados depois pela apposição de velaturas. As mascaras das figuras que poisam nos primeiros planos, essas, são quasi todas realisadas exclusivamente por velaturas.

Logo, quando tratarmos da constatação da existencia de uma escola de pintura primitiva portugueza, caracteristica, veremos as conclusões que temos a tirar d'esta individualidade de processos e a sua relacionação com os de alguns dos pintores portuguezes subsequentes. Por agora, queremos, porém, antes de continuar, discriminar qual a parte de Nuno Gonçalves n'estes paineis e qual a do seu ou seus collaboradores, pois, evidentemente, Nuno Gonçalves, como, de resto, era vulgar, então, na Italia e nos paizes neerlandezes, teve quem o ajudasse n'esta importantissima tarefa.

Indiscutivelmente, é de Nuno Gonçalves o plano geral dos quadros, isto é, a sua composição, desenho e distribuição de tons, sendo ainda do seu pincel, tão experimentado e typico, com a maioria dos detalhes, a maioria das mascaras. As dos paineis centraes foram todas, sem duvida alguma, realisadas por esse artista. Apesar da differença que ha entre a fórma por que foram pintadas as dos primeiros planos e as dos ultimos, a maneira é, evidentemente, a mesma, como egualmente é identica a visão da côr e o sentimento, que é a marca inconfundivel do artista. Já, n'essas mesmas figuras, as mãos não são todas modeladas por elle, como o não

são egualmente algumas das mãos das figuras que Nuno Gonçalves realisou nos quatro paineis mais pequenos. Quanto ás mascaras d'estas quatro ultimas taboas, não podem attribuir-se-lhe as dos personagens que occupam, n'ellas, o ultimo plano, nem talvez ainda a do velho penitente, que, no primeiro plano do «painel dos pescadores», envolto n'um amplo manto castanho, resa, com a cabeça quasi no chão e os cotovellos fincados no ladrilho do pavimento.

Se ha mais de um collaborador, a mascara d'esta figura deve ser de mão differente da que realisou as do ultimo plano d'esta e das outras tres taboas de tamanho egual. Mas tambem é provavel que Nuno Gonçalves, sem a ter feito por completo, tenha intervindo n'ella. Comquanto, comparativamente ás outras cabeças realisadas pelo pintor de D. Affonso V, a visão da côr seja menos fina n'essa cabeça e o seu modelado tambem d'uma maior dureza, ella é, comtudo, differente, e superior em muito, sob qualquer d'estes aspectos, ás outras cabeças devidas á mão do collaborador de Nuno Gonçalves. E o realismo com que o artista deu esses olhos extranhos de blepharico, indeterminando-se no mesmo sonho que illumina os dos outros personagens, e sem que, com isso, deixasse de marcar-lhe vigorosamente o vermelho exaggerado das palpebras, já corroidas fortemente do mal, é, a nosso vêr, uma chancella segura de que Nuno Gonçalves se interessou tambem por essa mascara, tão superiormente impressionante.

As mãos d'este personagem, como, de resto, grande parte, senão a maioria, das mãos das outras figuras, é que não são com certeza do seu pincel. A Nuno Gonçalves deve pertencer a mão visivel de D. Affonso V, pois não é natural que o artista permittisse que outrem que não fosse elle tocasse na figura do seu Senhor e Rei, pelo pintor intencionalmente marcada da sua rubrica, e, ainda, as do Infante, e, tambem, provavelmente, a do Principe D. João. Não são essas, porém, sobretudo as ultimas, as que o honram mais. As melhores, e que devem egualmente pertencer-lhe, pois a sua modelação, embora superior, é identica á da mão visivel de D. Affonso V, são as do velho maritimo que fica á esquerda do Santo e á direita do Infante D. Henrique, embora n'um plano mais afastado, a do velho fidalgo (primeiro Duque de Bragança?), que occupa o primeiro

JOHAM GONÇALVES (?)

PAINEL DOS PESCADORES (Detalhe)

Serie da «Adoração de S. Vicente»

(Museu do Patriarchado)

plano no pequeno «painel dos cavalleiros», e a do monge que poisa, em plano identico, no «painel dos frades». A modelação d'essas mãos é absolutamente superior, e, sem deixarem de ter a dureza caracteristica da epocha, são realisadas com um tal sentimento de vida e por uma maneira tão ampla, que chegam a dar-nos a illusão de uma pintura posterior em muito ao seu tempo, em contraste evidente com a maioria das outras, que são muito mais duras e gothicas.

Quer isto dizer que seja má a parte do collaborador de Nuno Gonçalves? Não. A sua inferioridade é, sobretudo, relativa e accentuada pela vizinhança da parte realisada pelo pintor de D. Affonso V. As qualidades são mesmo, em parte, identicas. Vê-se que era até um bom discipulo do mestre. Simplesmente, se d'este tinha tomado a maneira, o que não conseguira, fôra alcançar, nem a sua retina maravilhosa, nem a sua alma e o consequente poder de a communicar ás suas plasticisações. Os seus «homens do mar» do pequeno «painel dos pescadores» são dados com tal caracter e vigor, que essas figuras são verdadeiramente portuguezas, sem suggerirem outras reminiscencias que não sejam as que possam approximal-as de algumas das realisadas por Nuno Gonçalves. Mas, nem o artista soube vêr a côr, pintando, por assim dizer, só com branco e negro, nem, sobretudo, soube fazel-as integrar na acção, em que entram tão intensamente todas as realisadas pelo mestre. A onda de sonho, em que vivem tão bellamente as mascaras pintadas por Nuno Gonçalves, não chega até essas e ás outras figuras do seu collaborador, que, por isso, arrancadas ás taboas de que fazem parte, nada perderiam da sua significação.

II

Até hoje, toda a nossa pintura primitiva tem sido quasi exclusivamente relacionada com a primitiva pintura caracteristicamente flamenga, ou, antes, neerlandeza, filiando-a sobretudo na vinda de João Van Eyck a Portugal, em 1428. É esta a opinião do grande historiador d'arte, sr. Joaquim de Vasconcellos, que, nos seus ultimos trabalhos, aventando que «o problema talvez remonte a uma data ainda anterior a 1428», e lembrando que, em 1415, o Duque de Borgonha (pae do que devia, quatorze annos depois, esposar a Infanta D. Isabel), fez presente a D. João I do seu retrato, feito por Jean Malouel, pintor da côrte desde 1398 a 1415, anno em que este artista falleceu, diz, entretanto, mais uma vez, que «a chave da questão está em Flandres». E o que lhe arraiga, definitivamente, essa velha convicção são os quadros de S. Vicente.

Ora, esta conclusão a que chegou o sr. Joaquim de Vasconcellos tem que ser abandonada, não diremos em absoluto, mas, pelo menos, em parte. Impõem-nol-o os elementos encontrados e averiguados posteriormente á epocha em que o sr. Joaquim de Vasconcellos fez aquella affirmativa, como o impõe ainda, precisamente, a analyse cuidadosa d'esses mesmos

(1) *A pintura portugueza nos seculo XV e XVI* (3.º ensaio), na revista internacional *Arte*. Coimbra, 1895–1896.

quadros de S. Vicente, em que este escriptor firmava então, definitivamente, o seu modo de vêr.

Primeiramente, Malouel ou Melluel (o nome d'este pintor apparece escripto de dez modos, todos differentes), a quem o sr. Joaquim de Vasconcellos se refere pela primeira vez, em 1877, a pag. 87 do tomo IV da sua *Archeologia artistica,* em referencia a Crowe e Cavalcaselle, em cuja obra o erudito escriptor portuense encontrou essa menção, não foi um pintor flamengo, embora vivesse em Flandres e lá tivesse nascido. O retrato que d'elle veiu para Portugal não era, portanto, «um specimen da arte flamenga», como sua ex.ª suppunha, e não póde por isso, de fórma alguma, filiar-se n'esse facto o começo da influencia da escola flamenga entre nós.

Hoje, é indiscutivel, para a critica, que a arte septentrional do seculo XIV é uma arte eccletica, cosmopolita, caracterisada pela conjugação dos maneirismos da decadencia gothica com as primeiras tentativas do realismo, não sendo, ainda nos seus artistas mais regionaes, em que se destaca Belchior Broederlam, essa arte senão a expressão enfraquecida da arte italiana do «trecento». No famoso retabulo encommendado por Filippe, *o Ousado*, para a Cartuxa de Champmol, e terminado em 1399, que representa «a Annunciação», «a Visitação», «a Apresentação no Templo» e «a Fuga para o Egypto», e que é considerado como a obra prima da pintura flamenga, anteriormente aos Van Eyck, e o prenuncio feliz das grandezas futuras d'esta arte, ha uma bonhomia popular e democratica, em que se adivinha o regionalismo do pintor. Mas, áparte isto, no resto tudo provém da arte italiana, desde os elementos da paisagem (cupulas, porticos, rochedos, castellos) até ao desenho facil, ás roupagens fluidas e ao colorido suave.

E Malouel, nomeado pintor de Filippe, *o Ousado*, em 1398, parece ser dos menos regionaes. Tendo desapparecido o retrato de João, *Sem Medo,* enviado por este Duque a D. João I, em 1415, não ha, é certo, uma unica obra que se lhe possa attribuir com absoluta certeza. Mas, das quatro obras que foram classificadas na Exposição dos Primitivos francezes de 1900, a *Pietá,* pertencente ao museu do Louvre, é muito verosi-

NUNO GONÇALVES

PAINEL DO INFANTE

Serie da «Adoração de S. Vicente»

Museu do Patriarchado

mil que lhe pertença. E, no estylo e colorido d'esse painel, é bem evidente a influencia da escola de Sienna e especialmente de Simone di Martino (1).

Mas quer isto dizer que a arte naturalista só é iniciada, no Norte, pelos Van Eyck? De fórma alguma. Embora, para a arte septentrional, estes tenham sido os verdadeiros precursores do renascimento, a escola do Norte, ainda que frouxamente, mostra já, no meiado do seculo XIV, acompanhar o movimento em que tão altamente se affirmou, no começo d'esse seculo, o florentino Giotto. Simplesmente, é em Paris que os artistas d'essa escola internacional, que então tinha n'esta cidade o seu centro, balbuciam pela primeira vez esse crédo, deixando de, como até ahi fazia o artista medieval, «considerar o universo visivel como um symbolo, para se interessar pela natureza tangivel e pelas propriedades reaes das cousas, sem, através da sua realidade, terem o unico fito no ensinamento de Deus». Os artistas flamengos, que, apesar da attracção da capital franceza (durante todo esse seculo e, sobretudo, sob o reinado de Carlos V (2), a verdadeira capital da arte), não abandonaram o torrão em que nasceram, esses, só no ultimo quartel d'esse seculo começaram, n'um ou n'outro ponto, como Broederlam, a quebrar o hieratismo do canon medieval.

E isto tem para nós importancia, porque a França teve, desde a fundação da monarchia, uma grande influencia em Portugal, accentuadamente no reinado de D. Diniz, extendendo-se essa influencia á arte, sobretudo por meio das illuminuras.

Mas não antecipemos, e, antes de fazermos o balanço historico e documental das influencias extranhas que possam ter contribuido para o desenvolvimento da nossa arte, vejamos o que os quadros de S. Vicente

(1) Fierens Gevaert, *La Renaissance septentrionale et les premiers Maitres des Flandres*, pag. 84 e seguintes; *Les Primitifs flamands*, tomo I, pag. 3 e seguintes.

(2) No dizer de Gevaert, foi este Rei o primeiro Mecenas moderno, arrancando o artista á multidão obscura, para fazer d'elle um favorito.

nos dizem a esse respeito. Elles são, por si só, a maior prova que podemos apresentar. E, se ella, por ser restricta, não é bastante para se estabelecer, com segurança, qual a nossa corrente artistica no seculo XV, junta com as outras de diversa natureza a que adeante alludiremos, é mais que sufficiente para provar que, antes da vinda de João Van Eyck, existia ha muito no paiz um valioso movimento artistico, sendo ainda presumivel ter esse movimento enveredado já pelo caminho naturalista, que tornou notavel a arte italiana do seculo XIV e a neerlandeza do seculo XV.

Deante dos quadros de S. Vicente, temos ouvido emittir as mais desencontradas opiniões, sendo, entretanto, todos os criticos d'arte que os tem examinado, de opinião que são obra caracteristicamente portugueza, embora não de todo isenta das influencias dominantes da epocha, e, em especial, da flamenga. Foi este o modo de vêr do critico hollandez Bredius, dos inglezes sir Halroyd, Berenson e Cook (1), e ainda o de alguns dos portuguezes com auctoridade no assumpto, que os examinaram pouco depois da sua remoção para a Academia Real de Bellas-Artes.

Pela nossa parte, não discordamos em absoluto d'este juizo; mas a influencia flamenga, e com esta nossa opinião concordam os que têm visto os quadros já inteiramente limpos, como o critico d'arte francez Paul Lafond, o illustre escriptor Ramalho Ortigão e o sr. Henrique Martins (2), consideramol-a secundaria, sem, apesar d'isso, entendermos, com Hollanda, que Nuno Gonçalves procurou imitar os mestres italianos. Nuno Gonçalves, a nosso vêr, não procurou imitar ninguem, nem Van Eyck, nem os italianos, a não ser que mestre Antonio Florentim, que viveu muitos annos em Portugal anteriormente a elle, tivesse já alcançado uma maneira mais ou menos nacionalisada.

(1) O critico belga Hulin tambem examinou os quadros de S. Vicente, no verão passado, tendo-os considerado como dos paineis mais valiosos que tinha visto na Peninsula. Ignoramos, porém, qual o seu modo de ver sobre as influencias verificaveis na obra de Nuno Gonçalves.

(2) Pintor distincto, o sr. Henrique O'Connor Martins, vivendo na Italia ha muitos annos como secretario da nossa legação em Roma, conhece admiravelmente a arte d'aquelle paiz.

Isto não quer dizer, comtudo, que filiemos a escola de pintura portugueza primitiva em mestre Florentim. O processo technico de Nuno Gonçalves é bem differente do então seguido pela escola florentina, para irmos fazer proceder d'aquelle artista o movimento primitivo pictural portuguez. Mas, no que talvez esse pintor tivesse tido grande influencia foi na orientação naturalista dos nossos pintores d'essa epocha. Antonio Florentim foi pintor de D. João I, como expressamente o dizem os documentos publicados pelo sr. Sousa Viterbo, a pag. 66 da 1.ª serie da sua obra já referida: *Noticia de alguns pintores portuguezes,* tendo sido, segundo os mesmos documentos, mandado vir de Italia por aquelle Rei. Ora, o seu nome indica a sua procedencia, e essa procedencia é precisamente a da terra que deu o nome á escola em que floresceu o creador do naturalismo, o grande Giotto. E mestre Florentim, que se sabe vivia ainda em Portugal em 1434, pela mercê que então lhe faz D. Duarte, e ainda em 1439, pela confirmação que, a essa mercê, faz, n'esse anno, D. Affonso V, devia ter vindo para o nosso paiz antes de 1428, anno em que, a 18 de dezembro, chegou a Lisboa João Van Eyck. Com o successo que este artista teve na côrte, e o estreitamento de relações que então se operou entre os dois paizes não faz sentido a chamada por D. João I, logo a seguir áquella data, de um italiano, para seu pintor. O que é tanto mais verosimil, quanto, em 1434 e 1439, já Antonio Florentim devia ser muito edoso, senão, o que seria natural, é que conservasse o cargo que exercêra no reinado de D. João I, cuja memoria tantos carinhos mereceu sempre a seus filhos, á semelhança do que, em 1449, fez D. Affonso V a Lourenço Martins, que tinha sido pintor de seu pae, o Rei D. Duarte.

Florentim, avançado em annos, em 1434, e tendo vindo para Portugal, decerto, logo a seguir á batalha de Aljubarrota (14 de agosto de 1385), quando D. João I viu consolidado definitivamente o throno a que ascendêra pela vontade de um povo, que accordava para, pela primeira vez, eleger em côrtes (1385) o seu Rei, se não fôra com certeza discipulo de Giotto, morto em 1336, nem de Taddeo Gadi, que falleceu em 1350, deve, entretanto, probabilissimamente, ter aprendido com algum d'aquelles seus immediatos discipulos, de que, infelizmente, chegaram até nós pouquis-

simas obras e essas quasi todas em pessimo estado (1). E é possivel, até, que o retrato de D. João I, pintado posteriormente á batalha de Aljubarrota e encontrado pelo sr. Joaquim de Vasconcellos na Ambrafer-Sammlung, de Vienna (2), seja obra sua. Pena é que o sr. Joaquim de Vasconcellos seja tão laconico na noticia que dá d'esse painel, limitando-se a dizer que é pintado a tempera, e nada nos dizendo, em especial, do preparo que a taboa tem, nem da sua tonalidade e caracter geral. A photografia, que é o que apenas conhecemos d'essa obra, não é base sufficiente para que possamos formular uma opinião, com segurança. E o estudo cuidadoso d'esse retrato podia talvez lançar muita luz sobre o problema das origens da nossa escola de pintura primitiva.

Que a influencia Van-eyckiana, em Nuno Gonçalves, é restricta, não póde haver duvidas, desde que consideremos com attenção os paineis do artista portuguez. Certamente que uma ou outra das suas figuras lembram typos de Van Eyck, e, entre estas, citaremos o Arcebispo, que, no respectivo painel, poisa, de mitra e pluvial, entre o seu cabido; mas, ahi mesmo, ainda resta saber d'onde vem essa analogia, pois ella é talvez mais filha da identidade do modelo e do traje, do que do processo ou maneira do artista. O que, de resto, nada provaria contra a originalidade de Nuno Gonçalves, em cujos paineis a maioria das figuras é absolutamente isenta de quaesquer influencias; pois, se tivessemos de concluir que a obra de um determinado artista era menos typica por, n'um ou n'outro ponto, lembrar, o caracter alheio, teriamos, consequentemente,

(1) Os artistas posteriores a estes, dos quaes existem obras em bom estado, deixaram de inspirar-se na natureza, para copiar a obra do mestre, cuja fama era então enorme. E o resultado foi a consequente decadencia da pintura florentina, que, durante um largo periodo de tempo, vegetou n'um maneirismo doentio e anniquilador.

(2) *Archeologia artistica,* vol I, fasc. IV, pag. 150.

que chegar tambem á conclusão de que não havia uma unica obra d'arte original.

Para os frequentadores das grandes collecções, a suggestão dos mestres mais illustres é frequente, mesmo em obras de artistas que viveram em condições de mais facilmente lhe poderem escapar. Com seculos de intervallo, a maneira de um grande pintor e os seus personagens favoritos surgem-nos em obras de artistas muito differentes, que, nem por isso, deixam de marcar profundamente e de serem pintores com um cunho typico. Podiamos citar muitissimos exemplos, mas lembraremos um, verificavel em Roma e que é dos mais flagrantes: Lorenzo Lotto copiou, quasi textualmente, para o seu quadro «a Virgem com os Santos», da Galeria Borghése, um dos doutores do quadro de Dürer, da Galeria Barberini. É o Santo Onofre d'essa sua taboa. E o mesmo fez Palma, *o velho*, que se utilisou d'um d'esses typos do mestre de Nuremberg para a realisação de um dos phariseus do seu quadro «a Mulher adultera», da Galeria do Capitolio. Mas Dürer, por seu turno, inspirou-se, para essa sua obra, das cabeças de caracter de Leonardo de Vinci. E, entretanto, Dürer não deixa por isso de ser um pintor de uma grande individualidade e com um caracter bem rhenano, nem Lorenzo Lotto e Palma, *o velho*, dois artistas bem italianos e com uma maneira caracteristica.

Mas, se a obsessão de Van Eyck póde ser apontada n'esse typo e, já mais vagamente, n'uma ou n'outra das restantes cabeças, o que é explicavel pela seducção que a obra do grande neerlandez (1) devia ter causado em Nuno Gonçalves, como, de resto, causou em todos os artistas que

(1) Conformemente á *Relação da Embaixada Flamenga e Viagem de Jehan Van Eyck (1428-1430) a Portugal*, publicada pelo sr. Joaquim de Vasconcellos, aquelle artista chegou a Lisboa, com os embaixadores que vinham solicitar a mão da filha de D. João I para Filippe, *o Bom*, a 18 de dezembro de 1428; e, achando-se a côrte em Arrayolos, seguiram todos para ali, sendo recebidos em Aviz, a 12 de janeiro de 1429, onde gastou um mez a pintar o retrato de D. Isabel. Tendo a esquadra em que se retirou levantado ferro a 8 de outubro seguinte, restavam-lhe, portanto, 8 mezes incompletos para trabalhar, e que terão de reduzir-se necessariamente a pouco mais de 7 mezes e meio, se pensarmos que a princeza embarcou em 30 de setembro e, com ella, naturalmente, o seu sequito. Mas, tendo João Van Eyck seguido

a conheceram, na maioria das figuras realisadas pelo pintor de D. Affonso V — e ellas sobem ao numero de sessenta! — essa obsessão não é já de fórma alguma reconhecivel. Na sua generalidade, os typos são caracteristicamente portuguezes. E, se aquelle a que nos referimos acima lembra Van Eyck, o personagem que temos pelo 2.º Duque de Bragança, e que poisa no terceiro plano do «painel dos cavalleiros», esse, lembra já em muito algumas das cabeças de Antonello de Messina; o que para o caso, tem valor, por que, se póde haver ainda duvidas sobre a ida d'este artista a Flandres, d'onde alguns querem que tenha trazido o processo da pintura a oleo para o seu paiz, o que é indubitavel é que, na obra de Messina, não ha, de fórma alguma, o caracter flamengo.

Depois, sempre que um pintor é influenciado por outro e essa influencia é, não accidental, mas dominante, ella accentua-se principalmente nos typos mais facil e naturalmente idealisaveis. Giotto visa já ao naturalismo e a maioria dos seus Christos revestem ainda o caracter hieratico da escola byzantina, que foi mãe da escola italiana. Nuno Gonçalves, portanto, se tivesse sido educado sob a influencia caracteristicamente flamenga, teria manifestado, sobretudo, essa influencia no typo da mulher que ajoelha no primeiro plano da taboa de D. Affonso V. Os typos de mulheres são sempre mais ou menos idealisados pelos artistas, e, ao plasticisal-os, raramente o pintor ou esculptor esquece o typo consagrado de belleza do artista ou escola que o fascina, e é, d'elle, que, consciente ou inconscientemente, tenta sempre approximal-os. E é assim que as virgens flamengas, como as italianas, têm o seu typo proprio, que é parente pro-

com os embaixadores na viagem que estes fizeram pela Peninsula, este periodo de tempo tem que reduzir-se ainda em 3 mezes, que foi quanto durou essa excursão.

N'estas condições, tem que considerar-se exaggerado o informe dado pelo conde de Laborde, e perfilhado pelo sr. Joaquim de Vasconcellos, a pag. 92 da sua monographia sobre Dürer. Os processos morosos praticados por Van Eyck permittiriam, quando muito, que elle tivesse feito tres retratos de busto e outras tantas miniaturas. E assim «o S. Francisco» actualmente em New-York, e que parece ter sido comprado em Lisboa, devia ter vindo para cá, já depois de Van Eyck se ter retirado para Flandres. A influencia de Van Eyck, pela sua propria obra, devia, portanto, ser muito mais restricta do que se tem supposto.

ximo em artistas bem distinctos, como Van Eyck, Memling ou Van der Weyden.

Ora, o typo da mulher que Nuno Gonçalves collocou em frente de D. Affonso V, e que, irmã ou mulher d'este, é a unica figura em cujo corpo se sente accentuadamente o manequim, o que torna plausivel a hypothese de ser um retrato posthumo, que o pintor, portanto, seria mais naturalmente levado a idealisar, embora para a mascara se soccorresse de algum retrato do natural, feito anteriormente, nada tem ou suggere do typo flamengo. Essa cabeça em nada lembra o typo de mulher consagrado pela escola neerlandeza, de craneo volumoso, e de fronte larga e saliente. E o mesmo se dá com o Santo, que, sendo uma figura absolutamente idealisada, e a unica em que tambem o artista não teve o proposito de fazer um retrato nada egualmente suggere de neerlandez.

O fito de Nuno Gonçalves era dar a realidade, tal qual ella se lhe offerecia ao seu olhar agudo, e, d'essa orientação sadia, resulta uma tal verdade nos seus personagens, que elles surgem-nos com todos os caracteristicos da sua raça, apesar de, n'essas epochas, ainda bastante baralhada, já comtudo bem distincta da flamenga. E, por isso, as figuras representadas nos paineis são bem peninsulares, na sua linha accentuadamente esbelta, com afastamento dos typos flamengos, mais pesados e communs. E isto com naturalidade, e sem cahir na aberração em que cahe, por exemplo, o neerlandez Thierry Bouts, quando, afastando-se da realidade, quer afinar e estylisar os typos, naturalmente mais volumosos dos seus compatriotas.

De resto, como já vimos, o processo de preparar as taboas em Nuno Gonçalves é bem differente e superior ao de Van Eyck, e, se a pintura portugueza, de que Nuno Gonçalves é um illustre representante no meiado do seculo XV, tivesse nascido com Van Eyck, certamente que o pintor de D. Affonso V teria utilisado os processos d'aquelle artista. Ora, Nuno Gonçalves tem processos seus pelo que respeita, pelo menos, ao «preparo» das taboas, processos que não é natural elle só tivesse inventado, porque esses processos são sempre o resultado de lentas e successivas acquisições, e o artista difficilmente os abandona, ainda mesmo

quando se deixa fascinar pela maneira de um artista exotico. É o caso de Dalmau, que, imitando Van Eyck, ao ponto de quasi o decalcar no seu famoso «painel dos Conselheiros», do museu de Barcelona — que, por isso, foi, durante muito tempo, considerado como uma obra inferior do grande pintor de Gand — continua, entretanto, preso ao «preparo» rude dos velhos pintores catalães, do periodo romanico e gothico, cujas obras estão tão largamente representadas no museu episcopal de Vick.

Depois, Van Eyck é ainda, a seu modo, uma especie de illuminador, ou, antes, miniaturista. As proporções dos seus paineis e o processo que segue na sua pintura fazem de João, como de Huberto Van Eyck, um parente proximo dos ornamentadores dos velhos codices e missaes. A não ser os seus retratos, todas as suas outras pinturas estão bem longe da escala humana. E Nuno Gonçalves, n'este ponto, salta para fóra d'essa especie de convencionalismo, o das proporções relativamente liliputianas em que realisa, em geral, o grande pintor de S. Bavon, e passa á taboa, com uma grande ousadia, os personagens que tem a representar, não só com a verdade do seu caracter, mas ainda com a verdade do seu tamanho (1). Para elle, sob este ponto de vista, a arte é assim uma transplantação exacta da vida, e não apenas uma suggestão, embora genial, da realidade (2).

E não é só n'isto que Nuno Gonçalves se nos affirma grandemente liberto da influencia Van-eyckiana. O fundo dos seus quadros é d'isso ainda uma prova frisante, como o é tambem a não intervenção da paisagem nas suas taboas, ou, antes, a sua participação n'ellas, por fórma tão excessivamente ingenua. Na verdade, para quem, como o pintor de D. Af-

(1) As figuras pintadas por Nuno Gonçalves são todas realisadas em tamanho natural.

(2) Isto, juntamente com a maneira larga de pincelar que atraz reivindicamos para Nuno Gonçalves, prova que este artista, e provavelmente a maioria dos seus contemporaneos, não fizeram pintura «amplificando simplesmente as illuminuras, passadas do pergaminho ás taboas de castanho», como, a pag. 79, da *Pintura Antigua,* quer, e a nosso vêr tambem erradamente, o sr. Joaquim de Vasconcellos para os pintores portuguezes de 1500 a 1530.

NUNO GONÇALVES

PAINEL DO ARCEBISPO

Serie da «Adoração de S. Vicente»

Museu do [illegible]

fonso V dá tão superiormente a intimidade do ambiente, e ainda para quem, com tanta verdade, fixou o livro que o Santo mostra, aberto, no «painel do Infante», não desdenhando effeitos como o da transparencia das opas vermelhas através das alvas de Hollanda dos clerigos, que, no «painel da Reliquia», poisam no ultimo plano — a palavra impotencia não póde ser invocada sob este ponto de vista. A unica razão admissivel é a da orientação da escola ou mestre, seguido pelo artista, e essa escola revela-se, mais uma vez, na escolha do fundo de que irrompem as figuras.

Esse fundo uniformemente azul, com que o artista não teve talvez sequer a pretenção de representar o ceu, pois que a scena, como já vimos no capitulo antecedente, se passa no interior, e a existencia do fundo não é prova bastante de que o compartimento em que as figuras estão agrupadas abrisse, por esse lado, para o exterior, é uma tradição byzantina, que vem já do seculo IV e que é anterior aos fundos d'oiro dos primeiros periodos gothicos. Depois, torna a encontrar-se, sobretudo em Giotto, que é um admiravel artista, mas que não é precisamente um paisagista, pois o grande florentino é bem um gothico, com todo o seu exclusivismo do culto da «belleza humana».

O heroe dos gothicos é essencialmente o homem e tudo desapparece, ou, pelo menos, se amesquinha, em volta d'elle. E, assim, os accessorios entram mais como symbolos, do que como objectos reaes. Uma arvore, um rochedo, um grupo d'arvores, uma torre, representam, respectivamente, um campo, um monte, uma floresta, uma cidade. Como, admiravelmente, diz, algures, um critico, a natureza não é então uma lingua que os artistas já fallassem, mas apenas um alphabeto que elles ainda mal articulavam.

E, na pintura flamenga, a natureza, desde os fins do seculo XIV, tinha já o seu largo quinhão e a escola de paisagem, que, no dizer de Ruskin, só muito mais tarde devia ter, em Constable e Turner, os seus mais admiraveis cultores, possuia já ali algumas raizes, mais radicadas depois do apparecimento de Huberto Van Eyck. Sobretudo desde este ultimo artista, por cima da linha de horizonte das taboas dos pintores neerlandezes, o azul estendia-se de um modo bem differente d'aquelle por que se estende por cima

das cabeças dos personagens dos quadros de S. Vicente. Não era, como n'estas taboas, uniforme. Surgia já graduado, nuançado, mais intenso no zenith, excepto na zona de acção solar, e mais apagado para baixo, até se espiritualisar, adelgaçando-se e fluidisando-se mais ao contacto com a terra.

Ora, mais do que hoje, apesar de todas as theorias modernas, os homens do seculo XV e XVI viviam em contacto com a natureza. A vida rural, que ainda não tinha sido abandonada por completo pelos grandes senhores, e a difficuldade de communicações, que não permittia, como hoje, a transferencia de uma para outra cidade, quasi sem se dar fé dos campos e montanhas que atravessamos, e ainda a necessidade de defesa, que fazia terminar as cidades bruscamente, pondo, com as suas muralhas, uma barreira nitida, entre o agglomerado da casaria e as primeiras arvores das campinas circumjacentes, tudo isso concorria para que os artistas d'essas epochas, embora não dando nas suas obras logar de honra á paisagem, tivessem com ella outra mais funda communhão, do que têm presentemente. E isto sem esquecer-se o temperamento portuguez, essencialmente naturalista e contemplativo.

Os nossos artistas, desde que comprehenderam o interesse que offerecia esse novo elemento, rodeados, como estão, por uma natureza cheia de harmonia e pittoresco, comprazeram-se sempre na sua evocação. Por isso, melhor do que em nenhum livro d'essa epocha, esse sentimento está manifesto nos quadros dos nossos pintores do seculo XVI. Mesmo através das architecturas geralmente fantasticas ou exoticas, é rara a taboa d'esse periodo em que, com uma grande largueza e livres dos canons dominantes, os nossos artistas não affirmem, pelo menos no modo como traduzem e sentem a luz, o seu amor pela terra em que nasceram e viveram.

N'este ponto, não faz, portanto, ainda sentido a influencia dominante de Van Eyck, nem muito menos a estada de Nuno Gonçalves em Flandres. O pintor de D. Affonso V, que, como já vimos, em mais d'um ponto nos surge como um artista moderno e um verdadeiro precursor, n'este continua, assim, ainda a tradição dos artistas nacionaes e estrangeiros, que trabalharam, em Portugal, antes da chegada de João Van Eyck.

III

Mas, se em mestre Antonio Florentim temos, probabilissimamente, o iniciador da orientação naturalista da pintura portugueza, não necessitamos já de filiar n'este artista a nossa escola de pintura. A origem d'esta arte, em Portugal, é, para nós, outra. E, se as razões do seu desenvolvimento no seculo xv tem a sua explicação segura, como veremos adeante, as suas fontes, essas, a nosso ver, temos que ir procural-as, com a origem da monarchia, ás que foram causa do apogeu artistico a que chegou, n'esse periodo remoto, a terra gallega, de que nos desprendemos. A arte portugueza é, no seu inicio, commum com a gallega, e não póde separar-se d'ella, como esta não se póde separar da nossa. A Galliza e o Portugal de então são duas partes integrantes da mesma raça, não só com o mesmo clima e as mesmas tradições, mas tambem com os mesmos costumes e a mesma lingua, separadas pelo acaso da politica, e continuando, por isso, durante muito tempo, a viver a mesma vida, tendo aquella, apesar dos esforços empregados pelos castelhanos, desde meiados do seculo xv, ainda hoje, mais affinidades comnosco, do que com aquelle povo.

Basta attentarmos n'esse remoto periodo, para não nos restarem duvidas. D. Affonso VI de Leão, casando suas filhas, D. Urraca e D. Thereza, com os condes D. Raymundo e D. Henrique, de Borgonha, deu primeiramente áquelle o governo da Galliza, que ia, para áquem do Minho, até ao Mondego e, depois, até ao Tejo, constituindo, no todo, a mais vasta pro-

vincia de Leão e Castella. E certamente por este motivo, a que veiu talvez juntar-se, depois, o ter sido D. Raymundo derrotado n'uma «entrada», que, em 1094, fez até Lisboa, D. Affonso VI dividiu, por essa epocha, o terrritorio abrangido por esse primitivo governo, entregando a D. Henrique a parte que ia desde o Minho até ao limite da provincia occupada ainda pelos arabes, e conhecida entre elles pelo nome de *Algarb*. Desde então até 1109, epocha em que morreu o rei de Leão, D. Henrique é um simples governador. N'esse anno, porém, declara o seu condado independente, recusando-se a reconhecer a supremacia de D. Urraca, attitude esta que mantem até á sua morte, em 1112, e que é continuada pela sua viuva, até que, em 1165, seu filho, mais feliz que os dois, consegue, annos depois da batalha de Ourique, ser, finalmente, reconhecido Rei.

É esta a origem do reino de Portugal. Mas a desmembração que a sua organisação representa d'uma das maiores provincia da Peninsula, não o afastou, nem durante esse periodo de lucta encarniçada, nem posteriormente a elle, dos seus irmãos d'alem Minho. Emquanto a constituição do reino não foi um facto e desde que a sua independencia foi reconhecida pelo Papa Alexandre III, Portugal viveu sempre o mais intimamente possivel com a Galliza leoneza. E, por isso, a corrente artistica e intellectual, que então derivava da França, de onde procediam egualmente o conde D. Henrique e o conde D. Raymundo, não soffreu entraves na sua marcha para áquem do Minho. Os factos da epocha e o que nos resta da arte de então ahi estão a proval-o claramente. E, o que é mais, todas essas provas, se não resolvem o problema de ser a obra artistica maxima d'essa epocha, a basilica compostellana, essencialmente regional, embora com resaibos de influencias varias, como querem os escriptores d'arte gallegos, e não apenas uma derivação directa, embora já particularisada, de *S. Sernin, de Toulouse*, como affirmam os criticos francezes, levam nos, no emtanto, á conclusão de que a nossa arte de então veiu sobretudo directamente da gallega, pois ainda hoje se póde, comparando o que resta, ver a identidade absoluta que liga uma á outra.

N'este ponto, a luz está feita pelo sr. Manuel Monteiro, na introducção da sua bella monographia sobre a egreja romanica de S. Pedro de

Rates (1). O parentesco entre os templos construidos n'esse periodo, no alto Minho portuguez, e os das terras gallegas vizinhas é evidente, e a connexão estende-se para ambos os lados, vindo para cá até ao extremo limite das terras que constituiam o Portugal do começo do reinado de D. Affonso Henriques. A Sé Velha de Coimbra é, sem duvida, uma irmã mais nova da basilica de Sant'Iago de Compostella. A sua analogia não deixa duvidas a este respeito, sendo flagrante a suggestão que da fachada principal da Sé Velha conimbricense nos dá a fachada de *las Platerias* da cathedral compostellana. A portugueza é evidentemente uma replica da gallega.

E as datas da factura de uma e outra egreja condizem. A de Coimbra, segundo o sr. Antonio A. Gonçalves (2), é dos meiados do seculo XII; a de Compostella foi começada em 1078 ou 1082, sendo Bispo Diego I, Pelaez, mas não foi continuada com actividade senão sob o governo de Diego II, Gelmirez, de 1100 a 1130, tendo durado a sua construcção todo o seculo XII e tendo sido inaugurada já no seculo XIII, em 1211. Ora, Diego Gelmirez, que esteve, mais d'uma vez, em lucta com Portugal, foi tambem alliado de D. Thereza e, em 1121, na «entrada» que, com D. Urraca, este Bispo fez em terras portuguezas, até Lanhoso, as duas irmãs fizeram as pazes, chegando os dois campos a conviver familiarmente. Por sua parte, D. Thereza, em 1119, apoderou-se de Tuy e Orense, que, depois, se viu obrigada a abandonar; e essas correrias na Galliza, cuja annexação ao Reino de Portugal foi durante muito tempo o sonho de aquem e alem Minho, repetiram-se no reinado de D. Affonso Henriques, em 1165 e 1166, retomando, então, este nosso Rei, Tuy e outras terras gallegas, que restituiu em 1169.

Entretanto, D. Thereza não deixou de beneficiar a Sé de Compostella, tendo-lhe feito, pelo menos, uma doação, quando, com seu marido e no fim da vida d'este, visitou aquella cidade. O reconhecimento do respectivo

(1) Porto, 1908.
(2) *A Arte e a Natureza em Portugal*, tomo IV.

Cabido está expresso no celebre «Tombo A», codice do seculo XI, onde, a pag. 38, se vê o retrato de D. Thereza, referente ao anno de 1128 (1).

Sabe-se ainda que a Rainha Santa Izabel esteve tambem em Compostella, de visita ao tumulo do Santo; e d'esta tradição e da devoção de todos os nossos Reis por Sant'Iago, pelo menos até D. Affonso IV, tivemos, a ultima vez que fomos ali, a felicidade de encontrar uma prova indiscutivel, graças a D. Eladio Arce, illustre professor de archeologia e historia de arte na Universidade pontificia da velha cidade compostellana. A nosso pedido, este nosso amigo, que foi tambem o organisador da secção archeologica da ultima exposição regional gallega, fez uma busca no «Tombo B» da cathedral, achando, a folhas 18 (verso), o registo de uma carta de D. Affonso, Rei de Portugal, em que este monarcha declara manter os privilegios que os outros Reis, seus antecessores, deram á Sé de Sant'Iago. A carta foi assignada em Lisboa por Martim Martis (Martins), a 14 de maio de 1366, ou seja o anno de 1328 da nossa era. O Rei a que ella se refere é, portanto, D. Affonso IV, que reinou de 1325 a 1357.

Comtudo, se, de fóra e um pouco de toda a parte, com a invasão das industrias, já então relativamente opulentas em alguns paizes, e ainda com as embaixadas expedidas e recebidas, o fluxo e refluxo dos viajantes e a nacionalisação das Rainhas e Infantas estrangeiras, nos vinha mais d'uma influencia, o que é certo é que a nossa cultura derivava, principalmente, da franceza, de cujo paiz vieram os nossos primeiros Bispos, e onde foi educado D. Affonso III, que, de lá, mandou vir tambem o preceptor de seu filho, o Rei D. Diniz. Mas, essas mesmas influencias chegavam-nos, em grande parte, pelo norte, pois essa era a róta de terra marcada, desde o meiado do seculo XII, pelas successivas peregrinações ao tumulo do apostolo compostellano. Quer dizer, as influencias estranhas vinham-nos, n'esse periodo, ainda grandemente coadas do modo de ser gallego, irmão gemeo

(1) Este celebre e magnifico manuscripto abrange o periodo que vae desde 1055 a 1270 e contém os retratos dos Reis de Leão, desde D. Affonso II, *o Casto,* que foi o primeiro que visitou Sant'Iago, após a descoberta do tumulo do Santo, no seculo IX, até D. Affonso, *o Sabio,* no fim do seculo XIII.

do nosso. E, assim, os constructores das primeiras basilicas ou egrejas portuguezas andaram certamente mesclados com os architectos e imaginarios gallegos, como os nossos poetas, que, moldando sobre as canções provençaes as suas trovas, escreviam-nas, as mais das vezes, n'um gallego caracteristico, apesar de, no reinado de D. Diniz, a nossa lingua estar já n'um grau adeantado da sua rapida evolução.

No reinado d'este nosso Rei, a Galliza começa, porém, a declinar, e tanto, que, pouco mais ou menos n'essa epocha, são muitos os trovadores que sahem d'ali para Portugal, simultaneamente com outros, que, como Macias, sahem para Castella (1).

E isto, que se deu com a poesia, devia dar-se naturalmente com a pintura e com todas as outras artes plasticas. Estas, tanto ou mais que as outras suas irmãs, necessitam de uma protecção e de um gasalhado, que só os centros em grande prosperidade lhes podem dar. Por isso, coincidindo o brilho da côrte de D. Diniz com o começo da decadencia de Sant'Iago, muitos deveriam ter sido então os artistas gallegos que abandonaram as suas terras pelas nossas, fixando-se certamente, n'esse reinado, em territorio lusitano, grande parte dos descendentes e successores dos artifices que ajudaram os nossos a construir os mosteiros, em que foi tão prodigo D. Sancho II (2).

D'esta fórma, sempre em contacto com a Galliza, com que tinha vias de communicação facilimas, Portugal, que, no resto das suas fronteiras, só por Elvas não estava isolado da Hespanha, viveu durante seculos, a nosso ver, na communhão artistica mais intima com os nossos irmãos de

(1) Em 1360, já este poeta gallego estava em Castella.

(2) O documento publicado pelo sr. Sousa Viterbo, a pag. 77 da 1.ª serie da sua *Noticia de alguns pintores*, referente ao «pymtor, mestre dos scudos», estabelecido na cidade do Porto, desde o reinado de D. João I, Pero Affonso Gallego, sendo, como parece, este apellido derivado da terra da sua naturalidade, mostra que, apesar da decadencia, já então grande, da Galliza, a pintura continuava a cultivar-se ali, mantendo-se a corrente que tinha trazido para Portugal, anteriormente, muitos outros artistas.

além Minho, e a nossa pintura primitiva veiu fatalmente de lá, com a traça das primeiras construcções religiosas.

É esta a conclusão a que somos fatalmente levados, e contra a qual não ha já o argumento irreductivel da não existencia da pintura n'aquella região, n'esses tempos remotos, por causa da humidade do clima. Recentissimas iniciativas, em que tem logar de destaque o sr. D. Eladio Arce, têm ido ali descobrindo, dia a dia, novos «frescos», que são prova de que a pintura floresceu na Galliza no periodo romanico, como não podia deixar de ser, desde que a architectura — arte mãe — attingiu um tão alto grau. A construcção da cathedral de Sant'Iago, que é sem duvida o edificio romanico mais notavel da Peninsula, tinha de necessariamente congregar em volta de si, não só artistas do escopro, mas tambem do pincel, visto a imaginaria ser então, na maior parte, polychroma, como, de resto, é ainda hoje verificavel no celebre «portico da gloria» de mestre Mateos. E, derivando d'esse centro, que era então um dos mais cultos do mundo, os imaginarios e os pintores espalhar-se-hiam pelas regiões vizinhas, vindo, para áquem Minho, até aos limites vedados pela occupação arabe.

E, como a raça era a mesma, com o mesmo sentir e uma unica tradição, que, embora cortada, lhe vinha já de seculos, esses artistas, que tinham a impressionar-lhes a retina a mesma nota de luz, docemente brumosa, e os mesmos typos de raça, constituiram necessariamente, no seu conjuncto, uma só escola, fundida pela identidade dos differentes caracteres regionaes. Em Portugal, infelizmente, nada parece restar da pintura de então, tendo sido, ha apenas meia duzia de annos, substituida por outra a composição (1) que ornava o tympano do portico principal da egreja de Travanca (2); mas a existencia d'esse «fresco» (cuja perda póde ainda, talvez, ser compensada com novas descobertas) é, só por si, uma

(1) O distinctissimo pintor sr. Acacio Lino, que tem a sua residencia proximo do mosteiro, teve occasião de demoradamente examinar essa composição, considerando-a como das mais correctas que conhece da epocha.

(2) Segundo o sr Joaquim de Vasconcellos, esta egreja é do seculo XI: *Ensaio sobre a architectura romanica em Portugal*, publicado na *Arte* (revista portuense), n.º 37 e seguintes.

NUNO GONÇALVES

PAINEL DOS FRADES

PAINEL DA RELIQUIA

Serie da «Adoração de S. Vicente»

(Museu do Patriarcado)

prova de que esse genero de pintura fructificou entre nós, no periodo romanico.

De resto, os que ainda existem na Galliza, como o que decora o altar-mór da egreja de Lestedo (perto de Sant'Iago), e que representa o apostolo compostellano, e o que decora um ediculo da egreja de S. Francisco, de Pontevedra, o primeiro, provavelmente, do seculo XII e o segundo do seculo XIII, bastam para nos convencermos de que a maneira de ver a côr e movimentar, com suavidade e calma, é a mesma que caracterisa a pintura portugueza typica de todos os tempos, em contraste com o colorido e as attitudes violentas dos artistas castelhanos (1).

O segundo dos «frescos» referidos representa Christo na cruz, e foi posto a descoberto ha pouco tempo. Desapparecia sob uma camada de cal, como certamente succede á maioria dos que foram pintados em Portugal, facto de que podemos citar um exemplo typico na egreja de S. Miguel do Escamarão, bispado de Lamego, embora o «fresco» que ahi ainda se entrevê, através da mão de cal com que o cobriram, seja de data relativamente recente.

Não são, porém, só estes os elementos de estudo que podemos apresentar, e que são, infelizmente, em reduzido numero, pelo abandono a que a humidade do clima fez votar necessariamente, em Portugal e na Galliza, a velha pintura a «fresco», importada de França com a architectura romanica. As nossas investigações forneceram-nos um outro, de cuja analyse integral, por ora impossivel, muito esperamos para a resolução do problema das origens da nossa pintura. Referimo-nos a uma taboa que fazia parte da exposição regional gallega de 1909, e que é propriedade do convento de Belvis, de Sant'Iago de Compostella, representando o commentario pictural á seguinte legenda, que o corta, transversalmente, em tres bandas: «Diez mil soldados de los emperadores del siglo II, Adriano y Antonino fueron vencidos por los cien mil de los ejercitos orientales rebeldes al Imperio. Pero

(1) Na egreja de Castro, em Laulha, existe tambem um «fresco» do seculo XV, representando scenas da Paixão.

convertidos por un Angel y hechos cristianos salieron vencedores. Mas al saber los Emperadores que eran cristianos los mandaron crucificar.» (1)

Ora, esta lenda, que é uma creação occidental dos fins do seculo XII ou dos começos do seculo XIII, só foi vulgarisada nos fins do seculo XIV, pelo commentario que, cêrca de 1370, lhe fez o veneziano Petrus á Natalibus; e, portanto, a taboa de Belvis deve, com todas as probabilidades, ser ou dos fins do seculo XIV ou dos primeiros annos do seculo XV, e posterior, assim, em quasi um seculo, á fundação d'aquelle convento de dominicanas, que é do começo do seculo XIV. E é até possivel que essa composição, que, pela sua ingenuidade e pelo castanho em que está pintada, devia ter sido realisada *in loco* por qualquer artista residente em Sant'Iago, seja entretanto da mão de um portuguez, pois só isso explica que o pintor, em contraposição com os crescentes de que ornou os escudos dos guerreiros orientaes, ornasse os dos soldados de Adriano e Antonino com a cruz de Christo, recortada, não como a dos templarios, mas como a dos professos d'essa nossa ordem militar (2), existente muito antes da factura da taboa, em questão, pois foi proclamada pelo Papa João XXII, em bulla de 14 de março de 1319.

A grande importancia d'este documento está em que, n'esta taboa, approximadamente ao que se dá nas de S. Vicente e em outras portuguezas posteriores, especialmente nas que têm um cunho mais caracteristico e até regional, como as de Grão Vasco, de Viseu, as da casa do capitulo da Sé de Lamego e uma representado Santo Antonio e existente

(1) Ao nosso amigo e illustre professor de historia da arte na Universidade pontificia de Sant'Iago, a quem, no recinto da exposição, chamámos a attenção para esta taboa, devemos a leitura integral da legenda e a indicação da epocha em que foi fundado o convento de Belvis, bem como da correlação entre o commentario da taboa e a obra de Petrus á Natalibus. A' sua iniciativa esperamos dever ainda a obra de beneficiamento que a taboa de Belvis requer.

(2) Sendo o seu auctor um castelhano, ou ainda mesmo um gallego, o que seria natural é que tivesse marcado os escudos dos guerreiros christãos com a cruz de Sant'Iago, por ser essa então a cruz militar tradicional na Galliza e Hespanha, e não haver em epocha tão remota, e sobretudo tratando-se de um artista tão secundario, a preoccupação da verdade historica na indumentaria e mais accessorios.

na sacristia de Santa Cruz de Coimbra, a tinta é applicada sobre a madeira, sem o prévio preparo, mais ou menos espesso, de cré. Essa taboa, portanto, ainda com o seu restricto valor artistico, de resto explicavel pela epocha remota em que foi realisada, é talvez mais um elo da cadeia em que Nuno Gonçalves entra como astro de primeira grandeza.

Resta a objecção de ser a legenda escripta em castelhano; mas isso nada prova, pois os caracteres da legenda agora visivel e que são approximadamente do seculo XVII, encobrem outra, em caracteres gothicos, coeva da composição pictural. Foi, portanto, applicada, decerto, sobre a anterior, quando o dominio castelhano, ou, antes, a tentativa de castelhanisação da Galliza, era já um facto dado ha muito, visto essa politica de absorpção se ter claramente accentuado no reinado dos Reis Catholicos, com a hegemonia incontestada da velha Castella em terras hespanholas.

Expurgada essa camada de tinta, encontrar-se-lhe-ha por baixo outra legenda identica, em lingua castelhana? ou a inscripção que então surgirá será em latim ou gallego? O futuro o dirá. Mas tudo, e até o proprio facto d'essa sobreposição de caracteres, nos leva a crêr que a primitiva legenda será mais uma affirmação da origem luso-gallaica d'essa pintura, que, mesmo realisada por um castelhano, não deixaria, ainda assim, de accusar as mesmas influencias e caracteres particularissimos.

Dissemos atraz que a pintura primitiva portugueza, tal como se verifica pelos quadros de S. Vicente, revestiu o seu mais alto grau de individualidade no reinado de D. Affonso V. E, se já não póde haver duvidas, á vista d'esses paineis, de que assim foi realmente, a historia da pintura, em geral, e o que sabemos e podemos conjecturar da nossa, em especial, dizem-nos que, na verdade, assim devia ter sido.

Por toda a parte, excepto na Italia, o grande periodo da pintura primitiva é o seculo XV. Fóra dos Estados em que se dividia antigamente essa nação, esta arte, ainda até mais de meiados d'esse seculo, evoluciona

dentro do mesmo são e bom criterio: o realismo. E, em geral, os seus cultores colhem apenas, das influencias extranhas, que lhes chegam já muito coadas ao remanso das suas officinas, o que ellas lhes trazem de mais aperfeiçoado nos processos. D'ahi, o grande caracter da arte n'esse periodo, em que o artista visa, por assim dizer, só á reproducção exacta do modelo, revista elle o mysterio altamente perturbador de uma mascara ou a serenidade mais facilmente apprehensivel da natureza ambiente.

A obsessão da arte classica, que só na Italia não foi tão immediatamente perniciosa, por, n'esse paiz, os seus canons corresponderem, até certo ponto, a syntheses do modo de ser d'essa raça, não tinha ainda, para áquem dos Alpes, vindo perturbar, com as suas regras e convenções, o naturalismo vivificador, que era então e será sempre o melhor e mais verdadeiro caminho da arte.

E assim, em Portugal, a pintura «a fresco», introduzida com a construcção das primeiras egrejas, deve ter, desde essa epocha remota, e conjunctamente com a arte da illuminura, evolucionado sempre ascensionalmente, embora com lentidão e difficuldade; de fórma que estas artes, ambas oriundas da byzantina, vão-se nacionalisando successivamente, produzindo já, no começo do seculo XV, obras com a individualidade conceptiva do «Ecce Homo», que adeante reproduzimos e em que o temperamento portuguez tão altamente se evidenceia.

Ao romper d'este ultimo seculo, Portugal, tendo affirmado ainda mais definitivamente a sua independencia, entra n'um relativo periodo de prosperidade, e, com o cumprimento dos votos feitos por D. João I por occasião da guerra com Castella, a pintura, arte accessoria da architectura, recebe tambem, naturalmente, um mais alto impulso, devendo ter-se feito, n'essa epocha, mais de um retabulo para as capellas ou altares das egrejas da Batalha e de Nossa Senhora de Oliveira, em Guimarães, bem como executado mais d'um vitral para essas e outras construcções. Os paços novos de D. João I tambem deviam ter empregado esculptores e pintores.

Os filhos do Mestre d'Aviz recebem todos uma educação esmeradissima. Superiores pelo talento, um d'elles, D. Pedro, após a tomada

NUNO GONCALVES

PAINEL DOS PESCADORES — PAINEL DOS CAVALLEIROS

Serie da «Adoração de S. Vicente»

Museu de [illegible]

de Ceuta, faz uma longa viagem de que só regressa dez annos depois, em 1428, e amante, como era, de tudo o que representasse elevação de espirito, o futuro auctor da *Virtuosa Bemfeitoria* trouxe, decerto, com o livro das viagens de Marco Polo e os mappas das regiões longinquas (1), illuminuras e quadros, que vem enriquecer as collecções que já então existiam no paiz (2). Sobre este ponto não póde haver duvidas, desde que se conheça o inventario dos tapetes que pertenceram ao Condestavel D. Pedro, filho primogenito d'este Infante, proclamado Rei de Aragão em 1464 e morto em Barcelona em 1466, e que nos lembremos, com Sanpére e Miquel, que o publica a paginas 9 e 10 da sua obra já referida (3), que essa collecção não podia ter sido organisada pelo Condestavel, que devia antes tel-a herdado já de seu pae, o infeliz Duque de Coimbra. Esses pannos eram em numero de 19, alguns de grandes dimensões, ostentando um d'elles as armas de Portugal. De resto, o Infante D. Pedro, cujos dominios, no dizer do sr. Costa Lobo, constituiam «um pequeno principado em uma das mais ferteis regiões de Portugal» (4), parece ter tido o seu pintor proprio, como é presumivel do documento publicado pelo sr. Sousa Viterbo (5), relativo ao pintor Affonso Gonçalves, um dos companheiros do Infante em Alfarrobeira.

O Infante D. Henrique, que foi tambem dos mais beneficiados por seu pae, e que, «largo nos dispendios, não pensava em enthesourar, gastando as sobras dos encargos maritimos em esmolas, mercês pecuniarias, doações á Universidade, edificações e incrementos para a sua ordem» (6),

(1) *Os filhos de D. João I,* por Oliv. Martins, pag. 133.

(2) A ser do natural, como é provavel que fosse, o retrato «d'el-Rey dom Fernando», mencionado na lista do seculo XVI, existente na Torre do Tombo, e publicada pelo sr. Sousa Viterbo, a pag. XIII do prefacio da sua obra *Noticia de Alguns Pintores Portuguezes* (1.ª serie), esse retrato seria, por si só, um documento valiosissimo da nossa cultura artistica n'essa epocha, tão remota.

(3) *Los cuatrocentistas catalanes*, vol. 2.º

(4) Ob. cit., pag. 443.

(5) *Noticia de alguns pintores portuguezes* (1.ª serie), pag. 83.

(6) Costa Lobo, ob. cit., pag. 449.

e que empregou illuminadores na composição dos mappas em que tanto trabalhou, morrendo crivado de dividas (ainda por pagar no reinado de D. Manuel), tambem devia ter protegido muito a pintura, pois que, d'um inventario, aliás muito incompleto, mencionado pelo sr. Costa Lobo (1), se vê que possuia «tambem muitas pinturas, umas sobre taboas, outras emmolduradas».

Com a construcção do convento do Carmo, esta arte tambem deve ter aproveitado, e a Casa de Bragança, tão poderosa e faustuosa desde a sua constituição, não deixou, de certo, ou nos paços que então construiu, ou para a satisfação de votos piedosos, de empregar mais d'um pintor e illuminador.

Foi sob estes auspicios que D. Affonso V subiu ao throno. Orphão muito novo, e educado por seu tio, o Infante D. Pedro, que não desdenhou cartear-se em verso castelhano com Juan de Mena, este, se não conseguiu transmittir-lhe a sua reflexão e prudencia, qualidades a que era avesso o feitio impulsivo de D. Affonso V, desenvolveu-lhe no mais alto grau o amor das coisas intellectuaes, que cabiam admiravelmente no seu temperamento vibratil e fantasiador de idealista. Musico distinctissimo, este Rei, de quem o sr. Conde de Sabugosa faz um tão bello e justo elogio na sua obra, *O Paço de Cintra*, preza, «não só as sciencias e as lettras, honrando os que as cultivam» (2), mas ainda as artes (3), e isso com uma constancia

(1) Ob. cit, pag. 451.

(2) «A sua alma de cavalleiro tem um caracter epico, que redime muitas culpas. O seu espirito cultivado, e a sua intelligencia, enriquecida por muitos conhecimentos, faz esquecer defeitos de vontade, que, se a tivesse, seria um grande Rei. Intellectual, prezou as sciencias e as lettras, honrando os que as cultivavam. Sonhador e poeta, adorava a musica, idealisava sentimentalmente as saudades pela mulher, que perdeu aos 23 annos e a cuja memoria dizem que se conservou fiel.» *O Paço de Cintra*, pag. 42.

(3) A bibliotheca que fundou no seu Paço, e os livros preciosos que ahi devia ter e dos quaes é um magnifico specimen a *Chronica do descobrimento e conquista de Guiné*, são tambem ocumentos valiosos do amor d'este Rei pelas cousas intellectuaes e d'arte.

e uma consciencia com que, até então, nenhum outro Rei portuguez o fizera. E, como era generoso até á prodigalidade e a riqueza publica começava então a ser mais solida, augmentada (1) com os proventos que as descobertas maritimas iam já produzindo, a sua protecção aos artistas, durante todo o seu longo reinado, fez com que se desenvolvesse grandemente a arte da pintura em Portugal.

As depredações, de toda a ordem, que as nossas obras d'arte soffreram e que começaram, sobretudo em 1580, com a perda da independencia (2), causa esta a que vieram ajuntar-se, além das mutilações do Santo Officio no seculo XVII, os varios terremotos, e, em especial, o grande de

(1) Além do ouro africano, que então começa a ser explorado, na Madeira, a «canna dôce, mandada ir da Sicilia, produz quatro mil arrobas de assucar com o direito do quinto para o Estado. As cepas, mandadas ir de Candia, dão vinho para o reino e de exportação para o extrangeiro. A exploração da madeira em bruto faz-se em grande, e a industria dos moveis embutidos, que julgamos ser dos tempos modernos, é já conhecida e apreciada». *(O Doutor Minerva,* por M. Bento de Sousa, pag. 153). E, assim, em 1478, o rendimento do Estado, ou, antes, o da «fazenda d'El-Rey» orçava por 43 contos, que correspondem a 1.600 d'hoje, quantia esta já bastante elevada, tendo-se em linha de conta que, n'aquelle tempo, «eram muito limitados os encargos do governo central. Quasi todos os exiguos dispendios com a justiça, a administração e commodos materiaes, incumbiam ás municipalidades, e se preenchiam por emolumentos ou por derramas locaes». (Costa Lobo, ob. cit., pag. 470). D. Affonso V dispunha, portanto, de recursos para a satisfação dos seus gastos munificentes, que se manifestaram logo que assumiu o exercicio do poder regio, mandando, em 1449, augmentar o tratamento das duas irmãs, e provendo, em 1455, ás enormes despezas que devia ter trazido «o vertiginoso conjuncto de festas tão numerosas, como variadas, que se realisaram em Lisboa para celebrar os esponsaes da Infanta D. Leonor, festas que deviam occupar necessariamente um grande numero de artistas e artifices de diversa especie, no recortar dos trajos, no pintar dos emblemas, no cinzelar das taças, no brunir das armaduras, no reger das danças, no instrumentar das musicas e dos cantos». Sousa Viterbo, ob. cit., pag. 10.

(2) Á lista das nossas obras d'arte existentes em Hespanha, e que certamente para ali foram em 1580, como succedeu á riquissima armadura de El-Rei D. Sebastião, que faz parte da «Real Armeria», de Madrid, accrescentaremos a serie, por nós recentemente descoberta, de tapeçarias, do flamengo François Vandenecke, actualmente em poder do cabido metropolitano de Saragoça, e que, ostentando as armas do Infante D. Fernando, filho de El-rei D. Manoel, devem certamente constituir a serie de reposteiros encommendados por aquelle Infante a Damião de Goes, conformemente á referencia que a essa encommenda faz Raczynski, a pag. 209 do seu livro *Les Arts en Portugal.*

O amor de Filippe II pelas coisas d'arte, e a coincidencia de ter começado precisamente em meiados do seculo XVI o gosto pelas collecções artisticas, explicam de sobra o saque a que então foi posto o paiz, saque que se repetiu mais tarde, por occasião das invasões francezas.

1755, em que se perdeu a admiravel galeria guardada no Palacio Real e o recheio magnifico da Casa da India (1), e, depois, as invasões francezas, e, mais tarde, a maneira por que se fez a liquidação das ordens religiosas, cujos conventos eram verdadeiros museus d'arte, tudo isto, juntamente com a colheita fructuosa que têm feito, no paiz, os negociantes de antiguidades, explica a não existencia em Portugal da quasi totalidade das obras realisadas pelos nossos artistas no seculo XV. Perderam-se, como se perdeu a maioria dos paineis de Nuno Gonçalves, pois, evidentemente, além do quadro: «Christo preso á columna e açoutado pelos judeus», a que se refere Hollanda, este pintor devia ter realisado muitos outros trabalhos. É isto o que tem de se concluir da sua larga actividade artistica, que necessariamente excedeu os vinte e um annos em que, pelo menos, foi pintor regio, visto que devia ter já affirmado largamente o seu valor, quando D. Affonso V o nomeou para aquelle honrosissimo cargo.

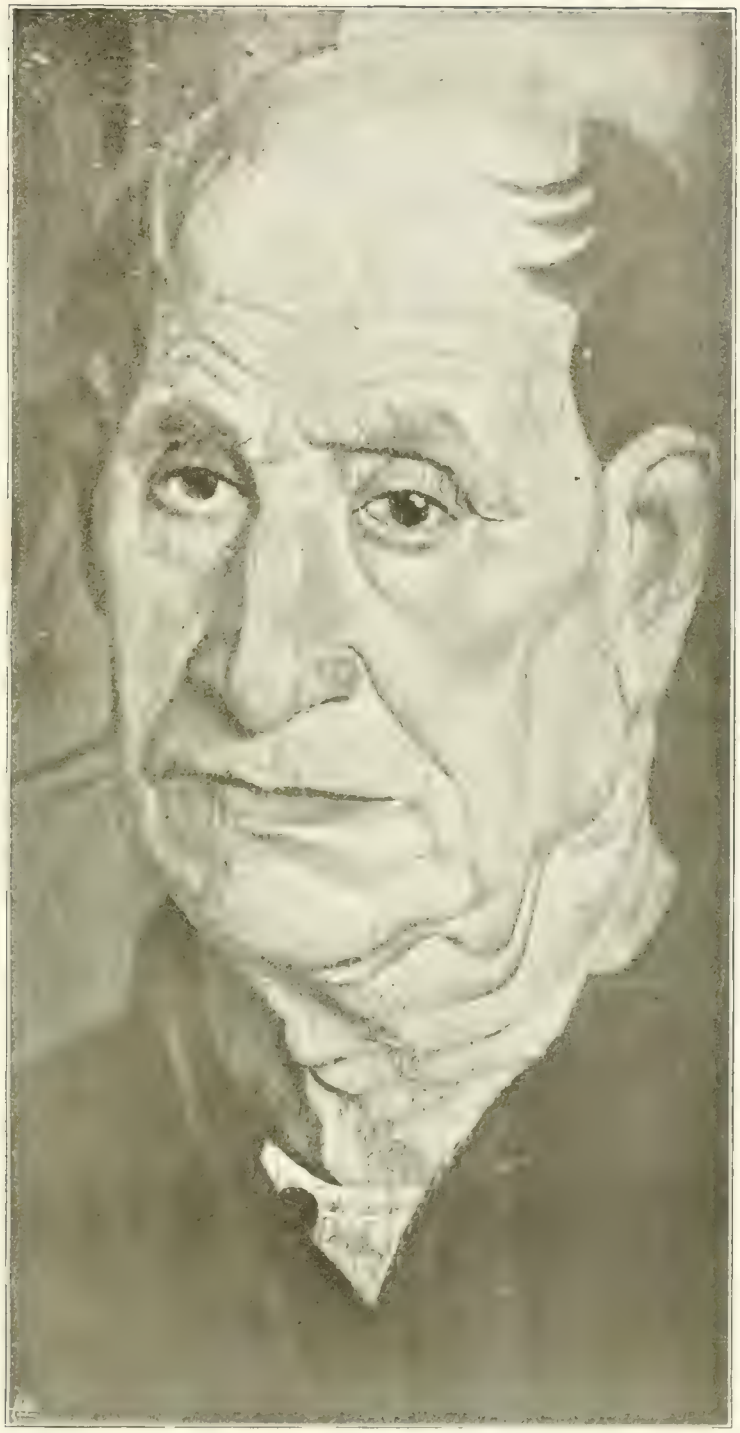
Mas, se por este motivo, nos faltam elementos seguros de comparação, os documentos que conhecemos da epocha mostram bem como foi larga a actividade artistica da nossa pintura durante este reinado. O sr. Sousa Viterbo, a quem a historia da arte portugueza deve incomparaveis serviços, agrupa, na 2.ª serie da sua *Noticia de alguns pintores*, os artistas de que elle tem conhecimento, como tendo trabalhado durante o governo de D. Affonso V; e essa lista, numerosissima, e a que ha ainda a ajuntar Fernão Ximenez (1464), pintor de mourisco (2), e Vasco Fernandes e João de Paiva (2459), mencionados por Sanpere y Miquel (3), diz-nos muito do alto grau a que chegou a nossa pintura de então, desde que nos não esqueçamos do grandissimo valor dos paineis de Nuno Gonçalves.

E não é só D. Affonso V que tem pintor proprio. A Sé de Lisboa e,

(1) Uma das maiores perdas de então foi a da grande bibliotheca real, que D. João V formára de livros rarissimos, em abundancia e ricamente encadernados, *alem de muitos codices manuscriptos*, e, entre estes, probabilissimamente, grande parte, se não a maioria, dos livros illuminados pelos illuminadores de D. Affonso V.

(2) Sousa Viterbo, ob. cit., (1.ª serie), pag. 177.

(3) Ob. cit., vol. 2.º, pag. 12.



NUNO GONÇALVES

UM DOS «HOMENS DO INFANTE» (Detalhe do painel do Infante)

Serie da «Adoração de S. Vicente»

MUSEU DE PANTEONE

pelo menos, um dos conselheiros de El-Rei têm tambem os seus pintores privativos (1), e a commutação da pena, que o cabido da cathedral alcança, em 1441, para mestre João Martins, dada a gravidade do delicto, mostra como esse artista devia impôr-se pelo seu valor. De resto, os documentos ácerca de alguns d'estes pintores são ainda mais explicitos, dizendo-nos ou deixando-nos adivinhar o preço elevadissimo por que a obra lhes era paga. Assim, em 1450, Francisco Anes de Leiria recebeu, pelo retabulo que pintou para o altar-mór da egreja do convento da Carnota, em Alemquer, a somma de 12:000 reaes, ou sejam, em moeda de hoje, perto de 600$000, pintando ainda, por quantia que se desconhece, e de certo a «fresco», pois estas pinturas foram, como diz o respectivo documento, *feitas na parede*, «o Crucifixo da Igreja, e a Custodia de Corpo de Deos, e o Senhor com os seus Martyrios e o Crucifixo de Refeitorio» (2).

Quanto a Alvaro Gonçalves, o sr. Sousa Viterbo, sempre tão seguro, enganou-se (3). O documento, *estormento denpreitada*, de 13 de outubro de 1460, em que o Bispo d'Evora, D. Vasco, encarrega este pintor da factura de «dois retabulos de seis covados e meio em largo e de nove covados e meio em altura cada um, de bordos de Flandres (4), com seus escabellos em baixo, e com seus guarda-pós em alto e com suas portas nas ilhargas, que çarrem os ditos retabulos, os quaes pintará de imagens e de maçonodia (5) e de oiro e de azul, de dentro e de fóra», um, para o altar-mór de Santa Maria do Espinheiro, e o outro, para o de Santa Clara da mesma cidade, bem como da pintura de emblemas em quatro capellas das

(1) Sousa Viterbo, ob. cit., 1.ª serie, pag. 110, e 2.ª serie, pag. 11.

(2) Ob. cit., 1.ª serie, pag. 8.

(3) Ob. cit., 2.ª serie, pag. 54.

(4) O bordo é uma arvore da familia das acerineas, e a sua madeira é d'uma grande sensibilidade ás variações hygrometricas; não se comprehende por isso muito bem o seu emprego para a pintura, mas este informe tem uma grande importancia, por ser mais uma prova, como já atraz accentuámos, de empregarem, muitas vezes, os nossos artistas madeiras flamengas ou italianas, não podendo, por esse facto, concluir-se que as pinturas sobre ellas realisadas, são da mão de artistas de qualquer d'aquelles dois paizes.

(5) Maçonodia é o mesmo que casaria.

duas egrejas referidas, antes de ser publicado pelo sr. A. Barata (1), já tinha sido reproduzido na integra pelo sr. Gabriel Pereira (2), e por elle vê-se, não só qual era a multa em que o artista incorria, no caso de não se desempenhar, no prazo de um anno, d'esses encargos, mas ainda o preço por que a obra lhe era paga. Esse preço elevava-se a 110:000 reaes brancos, ou sejam mais de 5:000$000 da moeda actual, além de cinco moios de trigo. O que, juntamente com a exigencia que lhe era feita no contracto de serem os dois retabulos o «mais ricamente que se poder fazer, segundo requerem as mostras derradeiras que de elle tem dadas o dito Alvaro Gonçalves a elle dito senhor bispo, em guisa que outros tão bons se não achem em Portugal», são a prova segura do grande valor d'este pintor.

As grandes proporções da obra, e a relativa pequenez do praso em que tinham de ser feitos, levam a crer, como o sr. Sousa Viterbo diz, que Alvaro Gonçalves não a executaria sósinho, tendo de recorrer ao auxilio de officiaes.

O numero total dos pintores que compõem a lista do sr. Sousa Viterbo é de 26, numero este que se eleva a 29 (3) com a juncção dos tres artistas a que atraz nos referimos; e, d'esses, além de Nuno Gonçalves, foram pintores de D. Affonso V: Lourenço Martins, em Cintra, por carta de 16 de dezembro de 1449; em Lisboa, Luiz Dantes, 1454-1466 (4); João Anes, de 1454 a 1471, para trabalhar nas obras do armazem da cidade (5); Fernão de Ximenez, em 1464, com a tença de 6:000 reaes bran-

(1) *Breve memoria historica do Mosteiro de Nossa Senhora do Espinheiro,* Evora, 1900.

(2) *Arte Portugueza,* n.º 3, Lisboa, 1895.

(3) D'estes pintores, apenas dois eram, com certeza, extrangeiros: o italiano Florentim e o flamengo Vicitor ou Victor Visete, tendo-se só conhecimento d'este ultimo pelas isenções que lhe concede D. Affonso V, em 1452. Fernão de Ximenez devia ser castelhano O nome e o facto da sua especialidade (pintor de mourisco) fazem com que o tenhamos por um castelhano, ou, mais provavelmente, por um andaluz.

(4) Este artista foi pintor e creado de D. Duarte e depois exerceu egual cargo no reinado de D. Affonso V, tendo sido escrivão das sisas de Tentugal.

(5) Estas obras deviam ser de responsabilidade, visto D. Affonso V, tendo despedido este artista, em 1470, escolher para seu successor Nuno Gonçalves.

cos, e ainda os illuminadores Vasco, em 1455, e Gonçalo Eanes, que foi tambem capellão regio e tinha de tença 5:916 reaes brancos.

Publicando o documento, pelo qual se vê que João de Paiva estava em Barcelona em 26 de abril de 1459, e que, n'essa epocha, já Vasco Fernandes tinha o direito de cidadão na vizinha Tortosa, o sr. Sanpere y Miquel aventa a hypothese de ser esse Vasco Fernandes o pae do Grão Vasco, de Vizeu, e ter sido elle o professor d'este artista, procedendo assim, talvez da catalã, a nossa escola de pintura. O sr. Sanpere y Miquel é levado a essa supposição em vista da affirmativa por elle colhida no sr. Joaquim de Vasconcellos, de que «não resta uma unica taboa de pintor nacional do meado do seculo xv, e muito menos da epocha em que o celebre artista flamengo (Van Eyck) esteve em Portugal» (1). Para o illustre escriptor, aquelles dois portuguezes foram, provavelmente, para a Catalunha estudar a arte da pintura, attrahidos pela fama da escola, em que Dalmau era astro de primeira grandeza, não havendo mesmo, n'essa epocha, «en Castilla y Portugal, artista capaz de disputarle á Dalmau la gloria de ser el primer pintor de la peninsula» (2).

Os paineis de S. Vicente veem provar que o sr. Sanpere y Miquel se enganou e se enganou por completo. Nem Dalmau é o primeiro pintor da Peninsula, n'essa epocha, porque o «retabulo dos conselheiros», do museu de Barcelona, aliás de grande valor, não affirma o poder de caracterisar de Nuno Gonçalves, nem reveste a sua individualidade, a ponto de ter sido, durante muito tempo, considerado como uma obra inferior de Van Eyck, nem Paiva e Fernandes tinham necessidade de sahirem para a Catalunha a fim de aprenderem lá uma arte, que, embora com as mais nobres tradições, não tinha, comtudo, n'esse periodo, chegado ainda, ali, ao estado de adeantamento technico, que tinha alcançado já em Portugal. Dalmau copía quasi textualmente a Van Eyck; mas, provando assim ter

(1) Ob. cit., vol. 1.º, pag. 11.
(2) Sanpere y Miquel, ob. cit., vol. 1.º, pag. 282.

conhecido as suas obras, fal-o mais por impressão colhida superficialmente em um rapido exame, do que por observação profunda das mesmas, guardando por isso o preparo rude de que se serviam os seus proximos ou remotos antecessores, tão largamente representados no museu episcopal de Vick. E, sob esse aspecto, mas só sob elle, o painel, aliás de uma grande belleza decorativa, de Dalmau, é tão catalão, que para admirar é que houvesse quem o attribuisse ao mestre de Gand.

A ida de João de Paiva a Barcelona, se não é talvez muito explicavel com o unico fito de aprender a fabricar agua-ardente, e se não foi, provavelmente, esse tambem o motivo que levou Vasco Fernandes a fixar-se em Tortosa, tem decerto a sua unica razão de ser no amor da aventura, que sempre, em todos os tempos, levou os portuguezes a procurarem em longinquas terras a realisação de sonhos, que, o mais das vezes, mais facilmente effectivariam no seu paiz. Mas, fosse esta ou outra a razão do exodo d'estes artistas, do que não póde haver duvidas é de que, se João de Paiva e Vasco Fernandes não foram certamente ensinar a pintura aos catalães, não necessitavam tembem de ir praticar essa arte ali.

Quanto a Alvaro de Pedro, que se sabe ter andado, n'essa epocha, por Italia, não deve deixar de constatar-se que o pintor italiano Taddeo Bartoli, cuja maneira seguiu e que foi um dos mais illustres da sua escola, então já muito decadente, devia, por ligações artisticas e vizinhança de paiz d'origem, ser do conhecimento, senão da intimidade, de mestre Antonio Florentim (1).

(1) É por Vasari, na sua *Vite di piú eccellenti pittori,* e no estudo que ahi consagra a Taddeo Bartoli, que se tem conhecimento d'este artista, que, segundo o mesmo escriptor, seguiu a escola de Sienna, trabalhando em Pisa e Volterre, cêrca de 1436.

IV

A conclusão a que, a nosso vêr, se chega é esta: a pintura primitiva portugueza evolucionou, primeiramente, através da gallega, ou, antes, conjuntamente com ella, sob a influencia byzantina, influindo ainda na nossa pintura, até meiados do seculo XV, e simultaneamente com aquella, as suas derivadas, franceza e italiana, e, especialmente, desde fins do seculo XIV, as escolas siennense e florentina (1). Depois, a partir da vinda de João Van Eyck a Portugal, nos fins do primeiro terço do seculo XV, os nossos artistas começam a attentar na escola flamenga, mas esta só influe decisivamente desde os fins d'esse seculo.

Quer dizer: os pintores portuguezes perseveram no naturalismo, como nenhuns outros pintores o fazem. Iniciados pela escola byzantina, e desenvolvendo-se dentro da sua esthetica, como os artistas de todas as demais

(1) Ainda ha um anno, visitando o mosteiro de Salzedas, vimos ali duas taboas do seculo XV, de escola florentina. Medem cada uma $1^{m},60 \times 0^{m},58\ ^{1}/_{2}$ e representam dois santos, ambos de pé, sobre uma uma especie de balcão, aberto sobre um fundo de paisagem. É pintura da melhor e que estava irremediavelmente condemnada, se o digno abbade, concordando com o pedido que nós e os nossos companheiros lhe fizemos, as não tivesse mudado da parede, coberta de limos, em que estavam dependuradas, para a sacristia, em que ficaram ao abrigo d'aquelle perigo.

No Museu Municipal do Porto, existem dois paineis portuguezes de pouco valor artistico, em que é manifesta uma grande influencia dos de Salzedas. Representam duas santas, cujo nome agora nos não occorre e faziam parte da collecção Cabral.

escolas, tornam-se, sem perderem, provavelmente, nada do seu caracter (1), naturalistas, com os italianos do «trecento» e «quatrocento», e a essa tradição ficam fieis, abandonando mais tarde, e ainda sem se desnacionalisarem, a influencia italiana pela flamenga, logo que a arte d'aquelle paiz esquece os principios sãos de Giotto para se apegar aos canons deslumbradores, mas cheios de perigos, da arte classica. E isto apesar de, quando essa mudança se opéra, em fins do seculo xv, ser cada vez mais intimo o nosso contacto artistico com a Italia, pois, n'essa epocha, entram em Portugal grande numero d'obras d'arte d'aquelle paiz e veem mesmo até cá artistas do alto valor de Sansovino.

O amor pelo naturalismo domina os nossos pintores por tal fórma, que, da escola neerlandeza, os artistas escolhidos de preferencia não são os que enveredam pela escola romana ou veneziana, mas, sobretudo, os que continuam presos aos principios salutares dos artistas seus conterraneos, da epocha immediatamente anterior (2). Succedendo que, quando no primeiro terço do seculo xvi, a pintura decahe em Flandres, obsediada pela arte classica, os nossos pintores continuam ainda naturalistas, e, sob esse ponto de vista, mais neerlandezes do que os artistas dos Paizes Baixos.

Comtudo, nem no primeiro, nem no segundo periodo, os artistas portuguezes perdem o seu caracter. As suas obras não se deixam arrastar nunca, nem pelo demasiado estylo em que, frequentemente cahem, os successores de Giotto, nem pelo realismo, por vezes bastante excessivo, da maioria dos continuadores dos Van Eyck. A arte portugueza, conformemente ao temperamento da nossa raça, é uma arte calma, docemente

---

(1) A obra de Nuno Gonçalves, como já ficou demonstrado, accusando sobretudo a influencia italiana, é, entretanto, bem caracteristicamente portugueza. E os «frescos» a que tambem já nos referimos, ultimamente descobertos na Galliza, pela doçura do seu colorido e até das suas linhas contornantes, afastam-se bastante dos caracteristicamente byzantinos, ao contrario do que se dá com os «frescos» catalães, que, como os da egreja de Pedret, dir-se-hiam decalcados sobre os de alguma basilica do imperio grego do Oriente.

(2) Com um dos mais notaveis de entre estes (Metsijs), trabalhava, em 1504, o portuguez Eduardo (Edward Portugaloys).

contemplativa, vista simultaneamente com os olhos da alma e os do corpo, sem os grandes vôos da arte italiana, mas tambem sem as rudezas em que cahe, por vezes, a arte neerlandeza. O que não prova, entretanto, que a arte lusitana seja uma arte immovel, parada como a morte, e, como ella, inerte e fria, mas sim uma arte serena e cheia de grandeza, como o sonho suave que a anima e que é a sua melhor pedra de toque.

Conclue-se, d'isto, que entendamos ter tido Portugal uma escola de pintura primitiva sua, caracteristica? Pensamos que sim.

Mas o que vem a ser, para nós, uma escola d'arte? Eis o que, antes de mais nada, é preciso definir. Sem isso, não podemos averiguar se realmente, em Portugal, a pintura revestiu, n'este periodo, o caracter que julgamos necessario para podermos marcar assim esse nosso movimento artistico.

Uma escola d'arte é o conjuncto de obras de uma determinada epocha, produzidas, n'um paiz, por artistas nacionaes ou extrangeiros a esse paiz adaptados, que, sem deixarem de ser universaes pela fatalidade da technica dominante e pela influencia da obra dos grandes mestres mundiaes, se distinguem, entretanto, pelo seu caracter especial, para que concorrem as condições particulares do meio social e physico em que vivem.

A concepção d'arte, que adoptamos, é, portanto, uma concepção particularista e não individualista. No nosso entender, a concepção da individualidade artistica, como a entende a maioria, é uma concepção abstracta, mystica, como o é egualmente a concepção da individualidade dos povos. A caracterisação d'estes e d'aquella justifica-se mais pelo clima, natureza do solo e recursos naturaes da região (1), do que mesmo pela raça, pois esta é uma em mais de um povo, que hoje apresenta costumes e instituições differentes, ou ainda até pela lingua, que, na sua essencia fundamental, é commum a nações consideradas como individualmente distinctas.

(1) As antigas escolas de pintura italiana variam, de região para região, conformemente á diversidade das respectivas influencias climatericas. Lembraremos, por exemplo, a escola romana (região mais sêcca), visando mais á linha do que a veneziana, que visa mais á mancha (região mais humida).

É, portanto, o clima, a natureza do solo e os seus recursos naturaes, tanto ou mais do que a raça ou a lingua, que pódem concorrer a particularisar os povos, e são, por isso, sobretudo, estas tambem as causas, cuja influencia mais cuidadosamente devem averiguar-se na obra dos nossos artistas, para se poder concluir sobre a sua particularisação, isto é, sobre o seu caracter.

Depois, como um organismo vivo, uma escola d'arte será tanto mais caracterisada e perfeita, quanto mais complexa e viva, isto é, quando, sendo mais extensas e variadas as suas manifestações, todas ellas convergirem n'um determinado sentido para a mesma ou identica intensidade expressiva, que as marque tambem a todas, como procedentes da mesma origem.

Differenciados mais accentuadamente no norte e no sul, os artistas primitivos portuguezes estão, entretanto, ligados pelo mesmo sentimento constituitivo da raça, que se traduz, em pintura, sobretudo pela maneira de ver a côr e de movimentar a linha e ainda pela maneira de caracterisar o fundo ethnico das figuras por elles representadas, e que com elles compartilhavam a mesma região.

Nas composições dos artistas innegavelmente portuguezes de então, debalde se procurará o violento contorcionar de attitudes, que é sempre o commentario choreographico de todas as canções hespanholas, como debalde, tambem, se procurará n'esses nossos pintores o contraste duro de colorido, que dá a algumas taboas do paiz vizinho o aspecto de verdadeiros mosaicos.

O sol castelhano, brilhando ardentemente n'um céo azul, e só mais pallido do reflexo dos seus raios, afoga todos os meios tons, ainda mesmo já perto das horas de transição, como, entre nós, não succede senão quando o seu brazeiro esplende ao alto, em pleno zenith (1).

---

(1) ...d'un côté (Portugal) l'atmosphère humide, les averses fréquentes, la riche vegetation forestière; de l'autre (Espagne) un ciel aride sur une terre desséchée, des roches nues, des plaines sans arbres. — *Nouvelle Geographie Universelle*, par Réclus, vol. 1.º, cap. XI.

NUNO GONÇALVES

PAINEL DOS FRADES (Detalhe)

Serie da «Adoração de S. Vicente»

Museu de [illegible]

Por isso, o artista hespanhol não é nunca um colorista, no sentido rigoroso da palavra. A sua côr é brilhante, mas não harmoniosa. E esta sua maneira caracteristica de ver é evidente nos seus primitivos. Nenhum portuguez teria distribuido, sobre um fundo de oiro quente, os tons francos, violentos, que distribuem, no periodo gothico, aquelles artistas, e que não conveem senão a fundos mais mortos e apagados. Sobre taes fundos, de resto raros entre nós, as tonalidades, embora ricas, são sempre surdas e suaves. O hespanhol, com a sua luz dura, que as brumas da beira-mar só n'uma pequena extensão attenuam, e que assim resalta ainda mais dura, em quasi todo o seu territorio, do tom violento da paisagem, despida de verduras, não póde nunca ver as nuanças e as meias tintas, e, por isso, a verdadeira harmonia, que nasce da gradação d'aquellas, é rara, senão impossivel, nos seus artistas. Velasquez, que a tem como nenhum outro, é portuguez de origem; e Sanches Coelho, que egualmente a possue, é nosso por nascimento e educação (1). Quanto a Murillo, hespanhol de raça, se é superior nos seus quadros de genero, é por ahi exteriorisar a violencia da sua visão do colorido, cahindo e resvalando para o convencionalismo, quando, nas suas Madonas, fugindo a essa tara constitucional, quer, sem o accentuado das côres e com receitas aprendidas na arte italiana, fazer surgir, n'uma evocação vaporosa, de entre a suavidade de um céo desmaiado, a figura tão espiritualmente doce das suas consagradas «Concepciones».

Por vezes, na pintura primitiva hespanhola, como em Berreguete, a composição geral tem um aspecto de calma e equilibrio, que, no meio das outras taboas dos artistas d'esse paiz e de egual epocha, solicita o olhar como um ponto de repouso para as retinas já cançadas de tanta violencia de movimento e dureza de tons. Mas a illusão é curta. Porque, ao approximar-nos e ao olharmos, mais detidamente, o painel, logo descobrimos que o artista sentiu só superficialmente o mestre exotico a que se encostou. Nos grupos que ficam para traz do primeiro plano, pois, n'este,

(1) José de Figueiredo, *Algumas palavras sobre a evolução da arte em Portugal.*

as figuras, por feitas mais cuidadosamente, melhor se dobram á vontade preconcebida do pintor, o modo de ser proprio do artista, excitado d'essa mesma forçada continencia, exaspera-se e, tanto na côr como no movimento, essa parte da sua obra é a mais dura e excessivamente dramatica possivel (1).

É que, como o provou Réclus (2), e largamente o desenvolveu o sr. Silva Telles, Portugal tem, orographicamente, uma feição propria, e um dos caracteres d'essa feição e da sua situação fisica especial é a sua grande humidade, consequencia de ser, até, quasi, aos seus mais intimos reconditos, varrido, dos ventos do mar, que arrastam sempre comsigo, ainda que sob uma fórma por vezes imperceptivel, a gaze dos seus nevoeiros. D'ahi, a doçura de tonalidades que a natureza nos offerece, sem os contrastes duros da terra hespanhola, em que esses ventos quasi não penetram e, d'ahi tambem, o consequente poder de ver a côr e de ser colorista, porque essa qualidade não é, nem nunca foi, apanagio dos que oppõem tons violentos, mas sim dos que os apprehendem até nas suas menores gradações e os sabem, depois, distribuir em todo o seu suave chromatismo.

E isto, como elemento de identificação, é importantissimo, porque aquillo a que o pintor não escapa nunca, como já dissemos, é á influencia

(1) Fernando Gallegos, que é, sem duvida, de todos os pintores primitivos do paiz vizinho, o que tem um colorido mais suave, ainda não está provado que tivesse nascido em Salamanca; e o seu nome, o caracter da sua obra e ainda o facto de, como conta Guarenti, ter havido, em Portugal, muitas pinturas d'este artista, torna presumivel a hypothese de ter nascido na Galliza, de onde, pelo menos, devia proceder a sua familia, sendo então natural que tivesse estado a trabalhar senão a estudar, entre nós.

(2) Les montagnes de la Lusitanie se rattachent au systhème orographique du reste de la Peninsule, mais non pour former de simples contre-forts s'abaissant graduellement vers la mer; elles se redressent en massifs distincts, à formes originales, à contours imprévus. L'individualité du Portugal se manifeste dans son relief comme dans l'histoire de ses populations.

...Ce n'est point un effet du hasard ni la conséquense d'événements historiques, si le Portugal a presque toujours une existence nationale indépendante de l'Espagne... Les mêmes conditions de vents, de courants, de climat, de faune et de végetation se retrouvent sur tout le dévellopement du littoral lusitanien et par suite les habitants ont dû s'accoutumer au même genre de vie, nourrir les mêmes idées, et tendre naturellement à se grouper en un même corps politique. — *Réclus,* ob. e log. cit.

physica do meio; e, por isso, como a côr, ainda que instinctivamente, é o que lhe dá sempre a eurythmia dos aspectos e o que, antes de mais nada, lhe acaricia a sua retina, especialmente predestinada e educada, ao examinarmos, n'um quadro gothico, um fundo de paisagem, o que devemos, primeiro que tudo, procurar saber é se o effeito das tonalidades se ajusta com o do ambiente em que presuppomos nascido e creado o auctor d'esse quadro.

Era este, pouco mais ou menos, o modo de ver justissimo do sr. Joaquim de Vasconcellos, que, posteriormente á vinda a Portugal do sr. Justi, o modificou, convindo, com aquelle illustre escriptor d'arte, em que a verdade architectonica dos fundos era tambem um elemento importante para a identificação das nossas taboas, d'essas epochas afastadas (1). Não diremos que, uma ou outra vez, não seja esse um meio para a averiguação desejada. Mas raramente esse elemento servirá. Até meiados do seculo XVI, os fundos eram, na sua composição, geralmente tradicionaes, e o artista, ao executal-os, guiava-se mais pelo modelo do mestre preferido, do que pela mesma natureza (2). Arvores e casas eram, muitas vezes, mais imaginadas que vividas, e a architectura, essa, era quasi sempre, mais uma architectura sua, *de pintor*, do que uma architectura real, com a sua estructura racional e a adequada e logica ornamentação.

Nos assumptos religiosos, então, o canon era inexoravel, e o artista, ao evocar as margens suaves do Tibre, ou os cerros ondulados da Judêa, tinha, fatalmente, que animal-os com a indispensavel e consagrada palmeira, ou o caracteristico e hieratico cedro.

(1) *Portugal Antigo e Moderno,* tomo XII, pag. 1882.

(2) E esta era, precisamente, a orientação da escola flamenga, que influiu mais directamente na nossa a partir dos fins do seculo XV. Emquanto que na escola primitiva franceza, os artistas ainda se contentavam com a natureza ambiente, os flamengos visavam já á synthese, querendo por assim dizer, depôr em homenagem aos pés das suas Madonas ou dos seus Santos a natureza inteira. D'ahi, a congregação de elementos orientaes com elementos regionaes, verificavel na obra de Van Eyck e na da maioria dos seus successores. E, n'este convencionalismo, copiam-se uns aos outros, succedendo repetirem-se textualmente os mesmos aspectos, em artistas, até, de escolas differentes, como se dá com *A Paixão*, de Taddeo Gaddi, e as *Tres Marias,* de Van Eyck.

Simplesmente, como a luz, com que realisava, não era a d'esses paizes longinquos, mas a do seu humilde burgo ou a da sua grandiosa ou discreta cidade, as arvores hebraicas ou as casas nordicas eram sempre evocadas com uma luz regional, conformemente á tonalidade da visão directa. E é isto, e o caracter das figuras de que o artista se servia como modelos, a sua melhor rubrica, a que ainda, uma ou outra vez, veem, felizmente, juntar-se as impropriedades em que a sua falta de educação especial o fazia resvalar, supprindo, com aquelles que tinha á vista, os accessorios dos paizes longinquos, a cuja evocação a sua pintura visava. O que faz com que, n'um interior de habitação oriental ou a meio d'uma paisagem septentrional, a bilha de Coimbra (1) ou o carro de bois da Beira-Alta (2), com o seu tonse, tão caracteristico, as suas rodas de córte, tão elegante e desafogado, e as suas xedas, tão lindas, que dir-se-hiam as antennas d'um fantastico animalculo, nos surjam, na sua deliciosa e imprevista suggestão, marcando regionalmente o artista desconhecido que as realisou (3).

E este modo de ser fisico da nossa terra, de que é o mais justo reflexo a doçura do nosso temperamento, sem violencias, e a religiosidade suave da nossa fé christã, sem demasias, traduz-se ainda, uma ou outra vez, em concepções particularissimas, que nacionalisam a interpretação de alguns episodios ou typos, fundamentalmente tradicionaes. Entre outros lembraremos a dos Calvarios e a de Satanaz.

Os Calvarios dos nossos pintores primitivos afastam-se dos Calvarios

(1) Painel do começo do seculo XVI, representando o «Lava-pés» e existente na egreja do mosteiro de Arouca. É dos mais valiosos que se encontram no paiz, não só pelo seu valor artistico e pelo absoluto estado de conservação, mas ainda pelo seu caracter, accentuadamente regional.

(2) Serie da casa do capitulo do Lamego.

(3) Na serie da casa do capitulo da Sé de Vizeu, o Rei Belchior da Adoração dos Magos é representado por um indio da America, com o seu traje caracteristico, contrariamente á tradição corrente que apresentava sempre esse personagem sob o aspecto de um negro africano E a razão d'isto é o ter sido esse quadro pintado posteriormente á descoberta do Brazil. O artista talvez, sem proposito algum, serviu-se assim d'um typo que mais d'uma vez impressionara já a sua retina.

dos pintores hespanhoes de egual epocha e, ainda, dos Calvarios dos pintores allemães, flamengos e italianos do mesmo periodo. Não têm a dureza de côres e de linhas dos Calvarios dos pintores dos dois primeiros paizes, differindo tambem, em muito, a sua movimentação da dos Calvarios flamengos, nos quaes, em redor da scena dramatica que constitue o centro e a dois passos da angustia profunda da Virgem, os personagens secundarios são dados, geralmente, com um realismo tão individual e forte, que faz, d'essas figuras, outras tantas irmãs gemeas das que, alguns annos mais tarde, hão-de ir animar as *kermesses* dos pintores d'este ultimo paiz. Os Calvarios italianos, esses, são muito compostos, com as figuras todas agrupadas cuidadosamente, na preoccupação de um effeito de conjuncto, mas, sobretudo, esthetico e pictorico.

Os pintores portuguezes visam essencialmente á emoção; e, propondo-se tambem a plasticisar, com os italianos, o conjuncto, dão-nos, entretanto, sempre mais o seu sentimento em frente da tragedia d'esse dia memoravel, do que propriamente effeitos e suggestões artisticas. E todos os personagens, realisados com um naturalismo sadio, em que não ha violencias, vivem quasi exclusivamente do drama em que interveem. Não se poderia, por isso, arrancar a este uma só d'essas figuras, sem que a sua desapparição deixasse de causar prejuizo, não ao arranjo geral do quadro, como succederia a uma taboa romana ou veneziana, mas ao seu mesmo poder expressivo, — poder que é tanto maior e mais pungente, quanto toda essa symphonia dolorosa é dada sempre em surdina, desde a tonalidade e a attitude discreta dos personagens até ao ennevoado, geralmente mais ou menos monotono, do céo.

O demonio dos nossos pintores quinhentistas é um demonio bem infernal, accentuadamente monstruoso; tem mais garras que azas. Mas o anjo decahido das nossas taboas d'aquella epocha é, entretanto, tratado sempre pelo artista com um respeito que é o do temor que então todos em Portugal votavam a esse Deus do mal, em cujas unhas aduncas receiavam cahir. É proverbial o episodio do rustico que, tendo de atravessar uma ponte em imminente ruina, se encommendava alternativamente a Deus e a Satanaz, temendo indispôr-se com algum d'elles. Ora,

com os nossos pintores primitivos, dava-se um caso analogo; e Belzebut, que lhes apparecia como um dos mais primordiaes elementos da sua cosmogonia ainda bem medieval, merecia-lhe, no seu horror, o respeito de uma força formidavel, com que não era licito brincar-se.

Com outro temperamento e uma educação religiosa diversa, o artista neerlandez, que, em algumas das provincias que compunham essa região artistica, era, em meiados do seculo XVI, já declaradamente protestante, via, na figura odiada do «anjo rebelde», um inimigo tão digno das suas graves estygmatisações, como das suas deslavadas troças. Bom bebedor e sempre disposto á gargalhada, não lhe desagradava expôr á irrisão dos seus companheiros essa figura, que, decerto, mais d'uma vez, a horas adeantadas da noite, lhe surgira como um genio de desolação e pavor. Ridicularisando-o, vingava-se assim d'esses momentos em que a sua energia cançada se deixára ganhar por esse phantasma das trevas.

Date, porém, de quando datar o satyrismo na pintura flamenga, e pertença embora a João Van Eyck o «Sortilegio do amor», do museu de Leipzig, não foi, decerto, com este grave e severo mestre que o satyrismo entrou em Portugal. Essa iniciação cabe mais provavelmente a Quentin Metsijs que sublinhou, como nenhum outro, o lado realista de alguns dos personagens dos seus quadros religiosos; mas, coado pelo temperamento e pela educação portugueza, o satyrismo de Metsijs, que é, n'este ponto, o precursor de Breughel, *o velho,* modifica-se e adoça-se entre nós. Debalde, por isso, se procurará, nos nossos pintores primitivos, um painel em que, como no de Patinir, representando as tentações de Santo Antonio Abad (1), o diabo, na sua tripla exhibição feminina, appareça encarnado n'uma velha cortezã, escandalosamente decotada, rindo, de antemão, do successo da sua armadilha. Travestindo o demonio, o pintor portuguez de então cobril-o-ha, quando muito, com um habito de frade, como fez, pintando a «Tentação de Jesus», o auctor dos paineis da egreja de S. João Baptista, de Thomar.

(1) Madrid — Museu do Prado.

Mais, porém, do que nenhum dos outros quadros primitivos que temos visto no paiz, se impõe, talvez, pelo seu caracter e pela sua intensidade, o painel «Ecce Homo», do Museu Nacional de Bellas-Artes. Deve ser do começo do seculo XV e temol-o por uma concepção genuinamente nossa, já porque não sabemos de nenhum outro egual na pintura primitiva dos outros paizes, já porque a doçura dos seus tons e a serenidade das suas linhas, sem excessiva preoccupação de estylo, e, sobretudo, a sua *intenção*, são bem typicas do nosso modo de ser, essencialmente subjectivo, já ainda porque lhe conhecemos tres copias, todas antigas e uma d'ellas quasi contemporanea, facto este que nos diz como essa plasticisação fallou bem ao sentimento religioso da raça (1).

O effeito da sua visão é estupendamente pungente, e é-o como em nenhum dos Christos de todas as escolas d'arte, ainda os mais dramaticos, desde os do pintor flamengo Van der Weyden até esse macabro Christo, esculpido, do Cid, da cathedral de Burgos. E, comtudo, nada mais simples. O artista fez com pouquissimo esse quadro. Não recorreu á exhibição de algozes, nem á *mise-en-scéne* de populacho, não exhibindo tambem, nem centuriões, nem mulheres raivosas. Bastou-lhe apenas uma figura esqueletica de homem e uma especie de manto de linhagem, e foi unicamente com isso que construiu a sua obra.

Mas o que fez, para a tornar tão suggestiva? Em que principios particulares se inspirou? Que canons sapientes seguiu? Nenhum. A sua technica é até ingenua (2). O que o ajudou foi, decerto, a dupla fé que lhe dava o amor da sua arte e a sinceridade e *suavidade* da sua crença, pois foram estas, talvez, mais do que quaesquer outras razões de ordem puramente artistica, que, levando-o, piedosamente, a occultar, em parte, a

(1) Uma d'estas copias pertence ao convento de Jesus, de Setubal, e existe no côro da respectiva egreja; as outras duas fazem parte das collecções do Museu Nacional das Bellas-Artes.

(2) Ainda assim, este painel é valioso, mesmo sob o ponto de vista technico, como é verificavel pela reproducção que d'elle damos. Os ante-braços e as mãos, que são evidentemente inferiores pela modelação e até pelo desenho, foram posteriormente repintados e não podem, por isso, servir como elemento de apreciação.

mascara do Redemptor, determinaram essa plasticisação admiravel. Porque toda a grandeza d'este painel vem d'ahi, d'esse mysterio em que tragicamente se afunda essa cabeça, cujos olhos invisiveis, ganham, por isso mesmo, para nós, uma mais poderosa expressão, na atmosphera de pesadello em que os evocamos, — atmosphera de que chega apenas cá fóra, rez-vez com a fimbria do singelo pannejamento um negro e terrifico reflexo (1).

Como é que se comprehende então que a arte portugueza, que, já no meiado do seculo XV, tinha alcançado, com Nuno Gonçalves, um tão alto grau de individualidade, sob a influencia byzantina e giottesca, em vez de perseverar n'essa orientação, se encostasse, desde fins d'aquelle seculo, á arte flamenga?

As razões são, a nosso ver, primeiramente, o cosmopolitismo, que, mais do que nunca, revestiu, então, a vida e a arte em toda a parte, e, depois, as affinidades do modo de ser portuguez com o modo de ser flamengo, manifestas, sobretudo, n'essa tendencia que evidenceia a pintura d'aquelle paiz, no começo do seculo XV, visando ao naturalismo, ainda mesmo nos assumptos religiosos e fazendo de todos os episodios biblicos outros tantos episodios familiares, em que a Virgem, o Menino, S. José e outros Santos, nos apparecem na mesma atmosphera carinhosa e accessivel em que vemos moverem-se as familias burguezas de Gand e de Bruges.

Ao temperamento portuguez, heroico na guerra, mas discreto e recolhido na paz, vivendo com amor a vida familiar, e, ao despegar-se d'ella e largar para as mais longinquas paragens, deixando-a, sempre, saudosamente, na evocação de annos vividos entre os seus e as casas do seu

---

(1) O caracter portuguez d'este painel manifesta-se sobretudo na ausencia absoluta de contorcionamentos, na sua calma, isto é, no que elle revela de doce e contemplativo da parte do artista que o realisou. E é isto ainda o que faz avultar mais o effeito de mysterio que se destaca d'essa mascara, meio merglhada em treva. A precisão algebrica da arte giottesca vive, assim aqui, parede meias com o vago e diffuso da arte d'um Carrière.

(PAINEL PORTUGUEZ DO COMEÇO DO SECULO XV)

ECCE HOMO

(Museu Nacional de Belas-Artes)

logar, convinha admiravelmente essa arte, em que, mais do que os heroismos dos seus guerreiros e conquistadores, se cantavam as virtudes e alegrias do lar familiar. O lyrismo suave e o espiritualismo equilibrado das gentes lusitanas, soffredoras, sobrias e resignadas, revia-se inteiramente n'essas scenas de intimidade, que outra coisa não são esses idyllios mysticos, em que o genio dos Van Eyck e dos seus successores evocaram os seus nobres resando á Virgem, ou ouvindo, entre paisagens deliciosas ou em roda da mesa symbolica, a palavra illuminada do Redemptor.

Nem a arte italiana da Renascença, com a theatralidade dos seus gestos, reflexo das attitudes superhumanas da arte grega e do seu Olympo multiforme de Deuses, theatralidade a que só escapam os seus grandes genios, como Vinci ou Raphael, e em que brilha, precisamente, essa força formidavel que se chamou Miguel Angelo, nem a castelhana, que converteu essas attitudes em convulsões quasi demoniacas do seu temperamento ultra-violento, quadravam á nossa maneira de ser.

E, assim, emquanto, em Hespanha, as scenas de martyrologio são as mais plasticisadas, constituindo sempre o episodio dominante da iconographia de um Santo, em Portugal, são as suas virtudes e os seus milagres que os pintores e esculptores de preferencia realisam. E, muitas vezes, ao evocarem nas taboas ou na téla, o desenrolar da existencia terrena d'esses eleitos de Deus, o artista portuguez não realisa, pormenorisando, os tormentos por elle soffridos, mas suggere-os pela simples exhibição de um ou outro dos instrumentos de tortura.

Ver nas taboas dos Vergós (1) a vida de S. Vicente, é ver sobretudo o Santo assando sobre as aguçadas grelhas em que os seus algozes o tentaram queimar, ou dependurado do cavallete em que lhe fizeram todas as atrocidades (2). Na maioria das taboas portuguezas, como nas de Nuno

---

(1) E mais os Vergós são catalães; e a arte d'esta região affasta-se da castelhana que, em virtude de razões climatericas e de raça, é mais violenta e dramatica do que a arte, por tantos titulos, tão notavel da Catalunha.

(2) Creado a meio de uma natureza violenta, o hespanhol não é nunca um lyrico, um idealisador, como nós, e por isso quer a idea materialisada, o mais possivel. D'ahi, o dramatico e o pathetico

Gonçalves, os apparelhos de tortura nem sequer são visiveis. E a razão d'isto é a mesma que faz com que o hespanhol d'hoje se delicie assistindo a uma tourada, verdadeira carnificina de animaes, quando não de pessoas, ao passo que o portuguez, com rarissimas excepções, sahirá de lá agoniado e cheio de nauseas. A volupia do sangue e a embriaguez do seu cheiro acre, que faz accender nas faces das castelhanas a rosa vermelha da excitação e do enthusiasmo febril, são desconhecidas das portuguezas, que, geralmente, deante d'esses espectaculos, empallidecem, quando não succumbem e desmaiam.

Mas identidade não quer dizer egualdade. E, assim, para quem souber olhar, verá que o caracter das figuras é fundamentalmente differente nos quadros portuguezes e nos quadros flamengos, como o é egualmente o caracter ou sabor das paisagens. O homem e a mulher flamenga são brancos e córados e de uma carnação gorda e flaccida, ao passo que o nosso typo mais caracteristico é moreno, e quando crestado do sol do interior ou dos ventos da costa, accentuadamente trigueiro. Os nossos quadros são suaves e envolvidos da doçura e suavidade de que os envolve a humidade da atmosphera, que n'elles anda sempre mais ou menos esparsa. E, em Flandres, essa humidade é já em maior quantidade, formando quasi

---

da sua arte, que lhe não dá o poder de colorista, que marca inconfundivelmente os nossos artistas, mas que, em compensação, superiorisa muito a sua esculptura de epochas remotas. Assim, emquanto que, na Castella, o esculptor punha em movimento toda a machina humana, com o jogo complicado dos seus membros e a acção, ainda mais complexa, dos respectivos musculos, para traduzir a ardencia dos seus Santos e heroes, em Portugal, o artista limitava essa exteriorisação quasi só ás mascaras, á expressão fisionomica. Na beatitude e na videncia extatica dos nossos Santos do seculo XVII, os musculos distendem-se e todo o corpo se immobilisa, sem que assim as plasticas se evidenceiem, e, com ellas, o artista marque, poderosamente, no jogo das attitudes, o seu poder de anatomisar e affirmar victoriosamente o amor e a realidade da vida.

Não deve, porém, esquecer-se que isto se dá especialmente com a arte portugueza e castelhana do seculo XVII, em que os artistas dos dois paizes, sob a acção doentia d'um exaggerado e mal comprehendido religiosismo, revestiam dois aspectos absolutamente differentes, em harmonia com a sua diversissima indole. Aquella influencia, através do temperamento castelhano, produzia uma exaltação, que era favoravel a essa fórma d'arte, emquanto que, coada através do nosso modo de ser, causava uma depressão, que fatalmente devia tornar apathica e quasi inerte a nossa obra d'arte, em geral, e a esculptura, em especial.

sempre nuvens e encurtando o horizonte. Os verdes dos primeiros planos são, assim, por vezes, quasi eguaes, se não eguaes, n'um e n'outro paiz; mas os dos ultimos planos, que lá são mais profundos e fechados, são aqui, da rarefacção e transparencia da atmosphera, mais claros, dourados e finos. E a perspectiva é tambem lá mais acanhada e reduzida, emquanto que, entre nós, se prolonga indefinidamente, através dos ultimos accidentes do terreno, até se fundir no céo ou desapparecer no Oceano, se é este que limita a scena. A atmosphera é tambem mais limpida, mas certamente menos interessante, porque, do rendilhado ou impreciso das nuvens, tiraram os artistas flamengos compensação larga para o limitado da maioria dos seus horizontes (1).

(1) Este capitulo responde, embora indirectamente, á brilhante e erudita carta com que, a proposito do nosso ultimo trabalho: *Algumas palavras sobre a evolução da arte em Portugal*, nos honrou o illustre escriptor sr. Coelho de Carvalho.

BIBLIOGRAPHIA

Ordenações Affonsinas.
Acta Sanctorum.
Agiologio Lusitano.
A Biblia Sagrada.
Flos Sanctorum.
FERNÃO LOPES — *Chronica de D. João I.*
AZURARA — *Chronica de D. João I.*
» — *Chronica do descobrimento e conquista de Guiné.*
» — *Chronica de D. Duarte de Menezes.*
RUY DE PINA — *Chronica de D. Duarte.*
» » » — *Chronica de D. Affonso V.*
GARCIA DE REZENDE — *Chronica de D. João II.*
» » » — *Cancioneiro.*
DAMIÃO DE GOES — *Chronica de D. Manoel.*
» » » — *Chronica do Principe D. João.*
DOM ANTONIO CAETANO DE SOUZA — *Historia genealogica da Casa Real e Provas da Historia genealogica.*
FREI LUIZ DE SOUZA — *Historia de S. Domingos.*
FREI ANTONIO E FREI FRANCISCO BRANDÃO — *Monarchia Lusitana.*
DOM NICOLAU DE SANTA MARIA — *Chronica da Ordem dos Conegos regrantes do Patriarcha Santo Agostinho.*
FREI JOAQUIM DE SANTA ROSA DE VITERBO — *Elucidario.*
JOÃO BAUTISTA DE CASTRO — *Mappa de Portugal.*
FREI MANUEL DA ESPERANÇA — *Historia Seraphica.*
DIOGO BARBOSA MACHADO — *Bibliotheca Lusitana.*
VISCONDE DE SANTAREM — *Chronica da conquista e descobrimento de Guiné (Prefacio).*
COELHO DA ROCHA — *Ensaio sobre a Historia do Governo e da Legislação de Portugal.*
ALEXANDRE HERCULANO — *Portugaliae Monumenta Historica.*

ALEXANDRE HERCULANO — *Historia de Portugal.*
» » — *Opusculos.*
OLIVEIRA MARTINS — *Historia de Portugal.*
» » — *Os filhos de D. João I.*
» » — *Nun'Alvares.*
» » — *O Principe Perfeito.*
PINHEIRO CHAGAS — *Historia de Portugal.*
» » — *Diccionario Popular.*
BRAAMCAMP FREIRE — *Brazões da Sala de Cintra.*
CONDE DE SABUGOSA — *O Paço de Cintra.*
AYRES DE SÁ — *Frei Gonçalo Velho.*
FONSECA BENEVIDES — *Rainhas de Portugal.*
VISCONDE DE CASTILHO — *Lisboa Antiga.*
DR. RIBEIRO DE VASCONCELLOS — *Dona Isabel de Aragão.*
FREIRE DE OLIVEIRA — *Elementos para a Historia do Municipio de Lisboa.*
THEOPHILO BRAGA — *Historia da Litteratura Portugueza.*
INNOCENCIO FRANCISCO DA SILVA — *Diccionario Bibliographico Portuguez.*
COSTA LOBO — *Historia da Sociedade em Portugal no seculo XV.*
GAMA BARROS — *Historia da Administ. Publica em Portugal nos seculos XII a XV.*
MANUEL BENTO DE SOUZA — *O Doutor Minerva.*
JULIO DANTAS — *Outros tempos.*
AFFONSO LOPES-VIEIRA — *O Povo e os Poetas Portuguezes.*
CONDE DE VILLA FRANCA — *D. João I e a Alliança Ingleza.*
VIEIRA GUIMARÃES — *A Ordem de Christo.*
CARDEAL SARAIVA — *Obras completas.*
JOSÉ DA CUNHA TABORDA — *Regras da Arte da Pintura.*
CYRILLO VOLKMAR MACHADO — *Collecção de memorias relativas ás vidas dos pintores.*
SOUZA VITERBO — *Noticia de alguns pintores (1.ª e 2.ª serie).*
» » — *A Livraria Real, especialmente no reinado de D. Manoel.*
» » — *Artes e artistas em Portugal.*
» » — *Diccionario dos architectos.*
» » — *Occorrencias na vida mourisca (no Archivo Historico Portuguez).*
JOAQUIM DE VASCONCELLOS — *Albrecht Dürer.*
» » » — *Francisco de Hollanda.*
» » » — *Quatro Dialogos da Pintura Antigua, de Francisco de Hollanda.*

JOAQUIM DE VASCONCELLOS — *A Pintura Portugueza nos seculos XV e XVI.*
» » » — *Taboas da Pintura Portugueza no seculo XV (no* Commercio do Porto, *de 27 e 28 de julho de 1895).*
» » » — *A pintura portugueza nos seculos XV e XVI (na* Arte, *revista internacional. Coimbra, 1895-1896).*
» » » — *Grão Vasco (no vol. XII do Portugal antigo e moderno).*
» » » — *A exposição de arte sacra-ornamental (n'*O Commercio do Porto).
» » » — *Relação da Embaixada Flamenga (1428-1430) e Viagem de Jehan Van Eyck a Portugal.*
» » » — *Ensaio sobre a architectura romanica em Portugal (na revista* Arte, *Porto-1908).*
GABRIEL PEREIRA — *Alvaro Gonçalves, pintor do seculo XV (no n.º 3.º da* Arte Portugueza, *Lisboa-1895).*
MANUEL MONTEIRO — *A egreja de S. Pedro de Rates.*
A. AUGUSTO GONÇALVES — *Sé Velha de Coimbra (no vol. IV da «Arte e a natureza em Portugal»).*
RAMALHO ORTIGÃO — *Exposição de arte sacra-ornamental (catalogo da sala de Sua Magestade El-Rei).*
COELHO DE CARVALHO — *A lingua e a arte em Portugal.*
Archivo Historico Portuguez.

RACZYNSKI — *Les Arts en Portugal.*
» — *Dictionnaire Historico Artistique.*
F. MICHEL — *Les Portugais en France, les français en Portugal.*
FROMENTIN — *Les maitres d'Autrefois.*
DURAND-GRÉVILLE — *Hubert et Jean Van Eyck — Bruxelles-1910, Van Oest (éditeur).*
FIERENS GEVAERT — *Le Renaissance Septentrionale — Bruxelles-1905 (idem).*
» » — *Les Primitifs flamands, tomes I et II (idem).*
GEORGES LAFENESTRE — *Les primitifs à Bruges et à Paris — 1900-1902-1904.*
ANDRÉ MICHEL — *Histoire de l'art.*
J. DE BOSSCHERE — *Quentin Metsys.*
ARNOLD GOFFIN — *Thierry Bouts.*
ALPHONSE GERMAIN — *Les Néerlandais en Bourgogne.*
C. BAYET — *Giotto.*
URBAIN MENGIN — *Benozzo Gozzoli.*
GUSTAVE GEFFROY — *Les musées d'Europe.*

CHARLES BLANC — *Histoire des Peintres de toutes les Écoles.*
» » — *Grammaire des arts du Dessin.*
TAINE — *Philosophie de l'Art.*
J. RAFFAELI *Les Promenades d'un artiste au musée du Louvre — Paris.*
WAUTERS — *Les deux Saint François de Jean Van Eyck (Echo du Parlement, Avril 1883, Bruxelles).*
PAUL GAULTIER — *Reflets d'Histoire.*
ÉMILE MICHEL — *Les maitres du Paysage — Paris.*
H. MARCEL — *Histoire du Paysage en France.*
TEODOR DE WYZEVA — *Les maitres Italiens d'autrefois.*
FERDINAND DENIS — *Le Portugal.*
» » — *Missal de Estevão Gonçalves (prefacio).*
LAFENESTRE ET RICHTENBERGER — *Catalogues raisonnés des oeuvres principales conservées dans les musées, etc.*
Les galeries d'Europe (1907-1910) — H. Laurens, éditeur. Paris.
La Revue de l'Art Ancien et moderne.
E. RÉCLUS — *Nouvelle Geographie Universelle.*

SANPERE Y MIQUEL — *Los cuatrocentistas catalanes.*
CÉAN BERMUDEZ — *Diccionario Historico de los professores de las Bellas-Artes en España.*
RAPHAEL DOMENECH — *Traducción castellana y apendices de Apolo, de S. Reinach.*

HENRY THODE — *Saint François d'Assise et les origines de l'Art de la Renaissance en Italie (traduction française).*
SCHAEFFER — *Historia de Portugal (traducção de Assis Lopes e José Pereira de Sampaio).*

VASARI — *Vite di piú eccellenti pittori.*

H. COOK — *Some Early Portuguese Paintings (The Burlington Magazine — July 1909.*
RUSKIN — *Les Matins à Florence (traduction française).*
CROWE ET CAVALCASELLE — *Les anciens peintres flamands (traduit de l'anglais par D. Delepierre). Bruxelles — 1862.*

TABOA DAS ESTAMPAS

Pags.

Retratos de Nuno e Joham Gonçalves (?) 5

Retrato do Infante D. Henrique 16

Painel do Infante *(estado anterior ao tratamento)* 24

Painel do Arcebispo *(idem)* 28

Paineis dos Frades e da Reliquia *(idem)* 32

Paineis dos Pescadores e dos Cavalleiros *(idem)* 40

S. Vicente *(auctor desconhecido)* 48

Retrato de D. Affonso V 56

Retrato de Eannes de Azurara (?) 64

Fac-similes da carta que nomeia Nuno Gonçalves pintor regio, da rubrica d'este artista e da do scriba da chancellaria de D. Affonso V. . . . 72

Paineis do Arcebispo, dos Pescadores e dos Cavalleiros *(em conjuncto)* . 80

Paineis do Infante, dos Frades e da Reliquia *(em conjuncto)* 88

Detalhe do painel do Arcebispo 96

Detalhe do painel dos Pescadores 100

Painel do Infante *(estado actual)* 104

Painel do Arcebispo *(idem)* 112

Paineis dos Frades e da Reliquia *(idem)* 120

Paineis dos Pescadores e dos Cavalleiros *(idem)* 124

Retrato de um dos «Homens do Infante» 128

Detalhe do painel dos Frades 136

Ecce Homo *(auctor desconhecido)* 144

Medidas dos paineis de S. Vicente

Painel do Infante	$1^m,24 \times 2^m,20$
» dos Frades	$0^m,61 \times 2^m,20$
» da Reliquia	$0^m,61 \times 2^m,20$
» do Arcebispo	$1^m,25 \times 2^m,20$
» dos Pescadores	$0^m,57 \times 2^m,20$
» dos Cavalleiros	$0^m,57 \times 2^m,20$

TABOA DOS CAPITULOS

Pags.

PRELIMINAR 11

PARTE PRIMEIRA

CAPITULO I — Historia dos paineis quatrocentistas do Patriarchado, conhecidos pelos «paineis de S. Vicente»; noticia dos vandalismos que soffreram e da sua restituição ao estado primitivo; sua identificação com o retabulo quatrocentista do altar de S. Vicente da Sé de Lisboa 21

CAPITULO II — Personagens representados nos paineis. — Significado historico da obra de Nuno Gonçalves 43

CAPITULO III — Nuno Gonçalves; a sua rubrica; documentos relativos á sua vida artistica. 69

CAPITULO IV — Madeiras nacionaes e extrangeiras; valor d'este elemento para a nacionalisação da obra d'arte. 81

PARTE SEGUNDA

CAPITULO I — Os paineis; sua analyse. — A obra de Nuno Gonçalves e a dos pintores neerlandezes e italianos da epocha. — Qualidades e defeitos dos paineis. — Nuno Gonçalves como colorista; o retratista; o decorador; sua concepção do claro-escuro; singularidade e superioridade dos seus processos technicos. — Discriminação da obra de Nuno Gonçalves da do seu ou seus collaboradores. 87

Capitulo II — A evolução da pintura primitiva portugueza e os paineis de S. Vicente. — O pintor Jean Malouel; caracter cosmopolita da sua obra.—A origem do naturalismo na pintura portugueza: Nuno Gonçalves e mestre Antonio Florentim.—A escola dos Van Eyck e a de Giotto; preponderancia da influencia italiana do «trecento» sobre a neerlandeza na obra de Nuno Gonçalves; caracter nacional da obra d'este pintor 103

Capitulo III — Origem da nossa arte da pintura: Arte Gallega e Portugueza; sua absoluta identidade; a pintura a «fresco» áquem e alem Minho; influencia d'este processo de pintar na evolução da pintura portugueza. — O Painel do convento de Belvis (Galliza). Identidade do modo particularissimo de «preparar» as taboas em Nuno Gonçalves e em alguns artistas portuguezes accentuadamente regionaes, da primeira metade do seculo XVI. — A arte portugueza a partir da dynastia de Aviz: D. João I. Os Infantes D. Pedro e D. Henrique; seu amor pelas coisas d'arte. D. Affonso V; temperamento e cultura artistica d'este Rei; noticia de alguns pintores que trabalharam no seu reinado. — A escola de pintura primitiva catalã e a portugueza — Alvaro de Pedro, Taddeo Bartoli e mestre Antonio Florentim . 115

Capitulo IV — Conclusão: existencia de uma escola primitiva de pintura portugueza; sua divisão em dois periodos; seu caracter 133

LIBRARY
MAY
22
1979

APR 26 1983

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

45